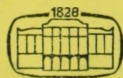




1976 FEB 04

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1975

XXI. ÉVF.

JANUÁR—MÁRCIUS

1. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA,
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE

KÖPECZI BÉLA

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

VAJDA ANDRÁS

A tanulmányok és közlemények szerzői: Bonyhai Gábor, az MTA Irodalomtudományi Intézetének osztályvezetője, kandidátus; Bárdosi Vilmos tanárjelölt; Maria Cytowska egyetemi tanár (Varsó); Király Gyula egyetemi docens, kandidátus; Meszerics István egyetemi adjunktus, kandidátus; Sarbu Aladár egyetemi adjunktus, kandidátus; Széles Klára, az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA. 1.

A Filológiai Közlöny

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

A prózapoétika ismeretelméleti és ontológiai kérdései

KIRÁLY GYULA

A prózai művek epikus strukturalitásának elemzésével kapcsolatos módszertani probléma abban fogalmazható meg, hogy szemben a lírai művekkel, de még a verses epikával szemben is, a prózai epikus struktúrák nehezen megközelíthetők jellemző, de kiszakított szövegrészek alapján. A poétikai elemzés itt feltételezi az egésznek alávetett rész (szint, réteg stb.) funkcionális meghatározását. E meghatározáshoz az epikai szó viselkedését illetően a legáltalánosabb szintektől a legkonkrétabb, de még tipológiaiilag megragadható szintekig kell újrafölvetnünk az ismert fogalmak és kategóriák kérdését, újravizsgálunk mibenlétüket, és új fogalmak és kategóriák rendszerével kell azokat kiegészíteni. Azok a kategóriák és fogalmak, amelyekről az alábbiakban szó lesz, a tipizációs módokat, a műnemek, az epikai műfajok, a prózapoétika kategóriájához, legjellemzőbb fogalmaihoz sorolhatók. A prózapoétikának ugyanúgy létjogosultsága van, mint a költészeti verspoétikának s ennek létrehozásához kíván az alábbi eszmefuttatás a kérdésfelvetés, a kategória-differenciálás és a poétikai nézőpontok meghatározásával hozzájárulni. A prózapoétika kategóriáinak részletesebb elemzése-bemutatása az epikai műfajok felvázolásával együtt következhet be, itt minderről csak vázlatosan lehet szó.

1.0. A dráma nem az epikával és nem is az epikaisággal áll szemben és nem annak ellentétéként érthető meg, hanem csakis az elbeszéléssel, az elbeszélői építkezéssel szemben, azzal ellentézetten. Ebben az értelemben ami az elbeszélésben az elbeszélői konvenció, az a drámában a rendezés adottsága, konvenciója. Az *epikus* objektívaltság — a líraival szemben — mind a drámában, mind az elbeszélői epikában jelen van, elmaradhatatlan. A rendezés e vonatkozásban abban különbözik az elbeszéléstől, hogy a rendezés mintegy felszívódik a kész darabban, míg az elbeszélő gyakran „írói” mezben, máskor krónikásként vagy szemtanúként, vagy pedig meghatározatlan és mégis ottlevő személyként az író és a történés-cselekvés közé, az író személyisége, lírai énje s a szereplők, az alakok személyisége, lírai énje közé ékeli magát, mint objektíváló, miközben már maga is az objektíválás eredménye.

Az elbeszélő, szemben a rendezővel tetszeleghet ugyan abban a szerepben, hogy személyiségét lépten-nyomon rokonítja (vagy éppen elkülöníti) a tőle idegen, rajta kívül álló *szerzői* személyiséggel, mondjuk a maga elbeszélői koncepcióját az író koncepciójával, mégis a szerző személyisége valójában az elbeszélés ténye mögött „rejtve” marad, az elbeszélő „nem tekinthet ki” a műből, a mű által inkarnált világból, míg a szerző éppen ezt teszi a mű egészével. Az elbeszélés, szemben egy darab rendezésével, azt mondhatnánk, állandóan hangsúlyozni kényszerül a történés tér-időviszonyait, az „ez ekkor és itt történt” állapotot.

A drámai forma viszont olyan költői gondolatsorból építkezik, amely, szemben a lírai és elbeszélő formákkal, nemcsak a szó asszociatív természetét használja fel a valóság művészi megjelenítésére, s szemben az elbeszélői formákkal, nemcsak a szó eme természetéből bontja ki az epikaiságot, építi fel az epikai eltávolítás poétikai rendszerét, a valóság eszméjét és az alkotó világlátását egybeépítendő. A tér és idő, mint a mindennapi életben, itt is két dimenzióban: a közvetlen érzékelés külsőségeiben-plaszticitásában-gesztusaiban s a szóban tükröződő eszmei érzékelésben egyszerre jelentkeznek. A drámai költői formában két művészi tipizációs forma, a *vallomás* (dialógus, monológ, elmondás, közlés) és a (szín)játék a műfajformák keretén belül vesz részt az epikus distanciaforma létrehozásában, epikai struktúrájú-megleveníítő-általánosító valóság-reprodukciójában. Ezért is tetszik úgy, mintha — az epikai formáktól egyfelől és a lírai formáktól másfelől — a dráma esetében valami „harmadik” műnemmel állnánk szemben. Holott pusztán arról van szó, hogy a drámában nem az elbeszélés, hanem az eleven mozgás és plaszticitás s az eleven dialógus és monológ végzi el a poétikai funkciókat; azaz a művészi modell áttekinthető egészen keresztül közvetített alkotói költői gondolatsor s a szereplő személyek belső és külső igazán közvetítendő ideológiai gondolatsor epikus szétválasztását, differenciálását; azoknak a funkcióknak (az ismétlődő rímshintagma, a tér és idő, a nyitottság és zártság, a szituáció társadalmi logikája, a szereplő személyiségek külső és belső mozgásának pszichológiai logikája), amelyek az epikai distancia *elbeszélői* formáiban is azonosan munkálnak. Volkenstein mutat rá helyesen *Dramaturgiájában*, hogy „a párbeszéd nem egyéb, mint a cselekmény fejlődése”.

Ezáltal azonban az alakok, a drámai szereplő személyek igazi *epikai* értelemben minősülnek, hasonlatosan az elbeszélői formákhoz, s mint ilyenek vesznek részt a művészi jelrendszer jelentése áttekinthető kisugároztatásában, az esztétikai élményt kiváltó struktúra létrehozásában. A drámai forma tehát egy harmadik tipizációs forma ugyan, azaz önálló költői forma az elbeszélői és vallomásos költői formák mellett, de nem önálló műnem. Ellenkezőleg, mindenkoron dominánsan epikai műnem, döntően objektívabb és differenciáltabb eszközsorral rendelkezik a világ esztétikai megidézésére, mint például a lírai műnem, mégpedig — a lírai azonosulással szemben — az epikai távolságtartásból fakadó lehetőségei folytán.

1.1. Schelling helyesen látja úgy, hogy „a párbeszéd természete szerint és önmagában véve a lírához vonzódik, mivel elsősorban az öntudathól fakad és az öntudatra irányul”.

Valójában a művészet lírai és epikus műnemei teljesen más módon használják fel mindazt, ami az öntudathól kiindul, vagy arra irányul. A „lírai dialógus” (azaz a nem ábrázolt személyhez vagy öntudathoz forduló dialógus, azaz a tér és idő által nem minősített öntudat, törekvés és cselekvés) és az „epikai dialógus” (azaz az ábrázolt alakhoz vagy tudathoz forduló dialógus) között abban áll a lényegi különbség, hogy az első esetben a szerző éneje, mint ahogy költői gondolatsora is, teljes egészében feloldódik, maradéktalanul kifejeződik ebben az önmagának és a világnak szóló dialógusban, míg az epikai költői dialógusokban előforduló gondolatsorokban sohasem tud kifejeződni a költői öntudat és a költői gondolatsor, sem valamelyik én dialógusában, sem a szereplők összességének dialógusában.

A világ lírai kifejezése és epikai ábrázolása között abban kell keresni a különbséget, hogy miként valósul meg a műben a szubjektív-objektív világ

visszatükrözése: egyetlen lírai hős öntudatának ábrázolásán keresztül-e vagy az ábrázolt tudatok és a szerző „lírai énje” közti távolság megteremtése révén, az egymással párbeszédet folytató tudatok megjelenítésével, ezen belül a drámában szereplő személyek által, az elbeszélő formákban pedig — a nyelv asszociatív képességének segítségével ábrázolt hősökkel.

A szubjektíven jelentkező objektivitás itt mint tartalom és forma egyaránt a színpadon lejátszódó, tehát imitált „objektív élet” formájában jelenik meg. A költői forma mint valóságmodell itt úgy emlékeztet a modellezett valóságra, hogy unos-untalan együtt láttatja vele a modellt is. Tehát a forma átcsapása tartalomba itt egyfelől evidensebben szemlélhető, másfelől önmagára hagyott. Az utánzás ugyanis nem asszociatív úton, nem a képzeletre hat, hanem közvetlenül, a hallásra és a látásra egyszerre, s csak ezen keresztül a képzeletre is.

Ezért a *drámai költői gondolatsorok* egyrészt jobban kötődnek sajátos *feltételes költői formájukhoz*, mint az elbeszélőiek a magukéhoz. A drámában ugyanis a belső történés *mindig* egyszeri kapcsolatban van a külső történéssel, és ezért bármely párbeszéd vagy monológ előfeltétele a párbeszédet vagy monológot folytató személy (személyek) „színpadi” ábrázolása. Ugyanakkor a párbeszédek és monológok részaránya a történetben a cselekmény tartalmával koherens, amely sohasem növekszik az „ábrázolás” illetve a mű „ideje” rovására, szemben az elbeszélői formával.

Másfelől az asszociatív formákban kifejezett költői gondolatsorokkal egybevetve a drámai, költői gondolatsor, a valóságfeltárás érzéki, látványos volta miatt kiélezettebb; a dráma epikussága nemcsak „szó” eredetű szemben az elbeszélés idő- és térszabadságával, vagyis a „kibontakozás” időbeli természetessége ugyanakkor térbeli kényelmetlenséget és szűk időkeretbe szorítottságot jelent. A drámai kifejezőformák idő- és térmodelljei tehát érzékletesebbek ugyan, de a részletezés tekintetében korlátozottabbak, szemben a tisztán asszociatív művészet modelljeivel.

1.2. A dráma mint előadásra, dialógusra szánt, színpadra írt költői forma ugyanakkor (abban is különbözik elsősorban az elbeszélői — olvasásra szánt — költői formától, hogy) a dialogizáláson túl maradéktalanul perszonalifikálja is azt, ami a szereplő alakokkal szemben vagy mögött áll, amit az *elbeszélői* formák még nem perszonalifikáltak objektiválnak, hanem dolgok és dologi viszonyok költői tárgyiasítása révén.

Perszonalifikált, megszemélyesítettségében tárgyiasult objektiválás — ez végső soron a drámai epika költői formája (tragédia, komédia, dráma). Az ábrázolt világ részben perszonalifikált, részben dolog és dologi viszonyok egy egységes erőterben az elbeszélő funkció által történő összekapcsolása — tehát maradéktalanul asszociatív formában való objektiválása —, ez pedig az elbeszélői forma (eposz, regény, erkölcsrajz) minősége.

Az elkülönülés alapja valóságmozzanat, pontosabban a társadalmi életnek a viszonyok struktúrájában, tehát a társadalmi formációs fázis státuumában gyökerező mozzanata. Nevezetesen, hogy az adott berendezkedettség is aktívan cselekvő, s így az azt megszemélyesítő egyén társadalmilag képviselt vagy vállalt szerepével azonosul, s ez a költői forma szempontjából véve olyan — Norwid szavaival élve —, mintha már maga az élet is képes lenne önmagát szemlélni.¹

¹ A társadalmi lét konkrét történelmi formája, az élet maga követel ilyen vagy olyan formát. Az író érdeklő *problémák* költői gondolatsorára ére természetesen függ a „költőtől”.

Ezt a konkrét költői formát döntően az a szükségszerűség diktálja, hogy tudniillik maga az élet „nem akarja”, „nem tudja”, „nem kész” másképpen kifejezni magát, még „nem tekintett önmagába”; a viszonyok jellege már tárgyiasult, de ez a tárgyiasultság még nem perszónifikáltan jelentkezik. Drámai forma viszont csak abban az esetben jön létre, amikor maga az élet kínálja reális helyzetként — majdnem kikényszeríti — a dolgok olyan állapotát, amikor a megfigyelő, *művészien rendszerező*, összegező értelemnek nincs szüksége arra, hogy a tárgyiasult, de nem perszónifikálódott lét- és tudatállapotokat, jellegzetességeket is összeszedje mindenhonnan avégett, hogy a tudat- és sorskalandok láncolatát, vagy az igazságok ütközéseit összeszerkeszteni, egy modell művészi evidenciájába építeni tudja. Nincs tehát szüksége — szemben az elbeszélői tér és idő megszerkesztéséhez elengedhetetlen — elbeszélés aktusára, azaz a idő elbeszélői térré változtatására, a leírásra. A drámai formának megfelelő költői gondolatsort kiváltó élet — „önmaga felé forduló élet”, olyan társadalmi létforma tehát, amelyben az individuumok nyíltan szemtől szembe kerülnek egymással (vagy igazságok kimondására kényszerülnek még akkor is, ha egyébként nem kerül sor összeütközésre), élethelyzetekben találkoznak és ütköznek, az igazság kimondásából vagy pusztán képviseletéből fakadó valóságos konfliktusok végigvitele összeköti és együtt tartja őket, s ez alkotja a drámai költői formának megfelelő költői gondolatsor tengelyét, a drámai szituációt.

A maradéktalanul perszónifikálódni, vagy csak részben perszónifikálódni és döntően elbeszélőien tárgyiasulni képes élethelyzetek, lét- és tudatformák tehát *diktálják* a drámai vagy elbeszélői költői formát, mint a költői gondolatsor kizárólagos rögzíthetőségi módját. A költői gondolatsor tehát formateremtő, mert a gondolat itt maga is csak érzékletesen jelentkező törvényszerűséget bont ki, s azt modellezi a formában. A dráma szereplői egymás szeme láttára cselekszenek, s ez olyan lényegi kontaktust teremt közöttük, amelyek mögött vagy érdekellentétek vagy érdeazonosságok rejtőznek. Míg az elbeszélői formákban a szereplőket valamilyen közös „ügy” kapcsolja össze, és az elbeszélői művekben ez az „ügy” termeli újra a kontaktust.²

A drámában viszont a színpadi tipizáció, modellezés egy bizonyos „költői gondolatsort” az elbeszélő mint a tipizáló formai feltétele *nélkül* hoz létre.

Ez indokolja, hogy az epikának ez a formája dominánsan csak több művészet szinkron egybefogása révén (színjáték, rendezés, dráma) egész és áttekinthető. Ezért a drámában az *epikai forma*, a maga „abszolút” objektívitáságában, cselekménnyé, illetve perszónifikált létéé és igazsággá oldódásában fordul felénk. A meglevenítés (azaz a perszónifikált igazságok) ütközéssé, konfliktussá kibomlása az epikai elbeszélés formáihoz hasonló mélységgel csakis a színészi játék és a rendezés révén válhat igazán.

a költő elbeszélői vagy drámai mesterségétől, de ugyanakkor magától az élettől is, amely a költőt vagy arra készítette, hogy drámai vagy arra, hogy éppen elbeszélői költői gondolatsort, tehát egy meghatározott elbeszélői formát alakítson ki.

² Ebből pattan ki az a „fontos esemény”, amely elragadtatta a szereplőket, s amelyen az elbeszélő vezet keresztül bennünket. Az elbeszélés nem készen veszi az életből, hanem annak mintájára alkotja meg azt az ügyet, vagy azt az „eseményt”, mely rákényszeríti az elbeszélői mű szereplőit, s az életet, hogy leleplezze önmagát, sajátosságait, állapotát, vagy szerkezetének dinamikáját.

Az elbeszélői regény viszont csak egy vagy néhány központi figurában objektiválja mindazt, ami a valóságban újszerű, még tárgyiasulni képtelen, de mégis határozott társadalmi törekvés, igény. Az elbeszélői regény központi alakjának és — ahogy Hegel mondaná — az ő „poézisének” éppen abban van a művészi funkciója, hogy esztétikailag rendszerezze, kiemelve a valóság mozgásából mindazt, ami a köznap szemlélődés számára szokatlan, új, evidencia nélküli, ellentétben a már ismerttel, az objektiválódottal, azzal, ami már jellegzetes, ami ismétlődő.

A dráma a tragédiához képest teljesebb világ felé fordulást megvalósító újkori műfaj, mivel már nemcsak tragédiai vagy komédiai, de általában erkölcsrajzi és regényi epikaiság is megnyilvánulhat benne, csak hogy mindez a maradéktalan perszonifikálódásnak az elbeszélő epikai formával szemben jelentkező előnyeivel és korlátaival együtt: lehatárolt, de intenzív személyi viszonyok, intellektuális és pszichológiai, de vérezen érdekközpontú s ezért konfliktusos megnyilvánulások szintjén.³

Ha elfogadjuk, hogy a dráma ugyanúgy az epikai műnem keretein belül van, mint az elbeszélés, akkor az elbeszélői és drámai műfajok között, közös epikus jegyeik mellett, az eltérést nem a konfliktus és a dialógus jelenlétében vagy mértékében kell tehát látnunk, hanem a maradéktalan *perszonifikációban* a drámában, ill. a csak részleges perszonifikáció mellett, az epikus teljességhez szükséges perszonifikálatlanul maradt tárgyi-jelenségbeli valóság elbeszélői beemelésében, együvé rendezésében és elmondásában (az elbeszélői epika műfajában).

Tehát a drámai forma az az objektiváció, amely az esztétikailag kielemezett, rögzített tárgyiasítást maradéktalanul személyiségekben és azok dialógusában, tehát külső és belső ütközésében jeleníti meg, míg az elbeszélői regény például csak a központi hőst, ill. a központi hős konfliktusát személyesíti maradéktalanul; a központi hős ügyétől idegen világot részben vagy döntően az elbeszélői tárgyiasítás, objektiváció formáira bízza.⁴

2.0. Szemben a lírai modellel, amelyben a modellben mozgó egyén praxisában úgy jelennek meg a világ jelenségei és tárgyai, hogy eközben a tárgyiasult és nem tárgyiasult viszonyok nem kényszerülnek differenciálódni, „önlepleződni”, az epikai modell a külső és belső praxist egymással szembesíti, azaz pl. a tárgyiasuláson kívülrekedő belső mozgást vagy ellenkezőleg a tárgyiasulásban megszűnő belső mozgást nem kerülheti ki, ábrázolnia kell egymásravezónatkoztatásukban, hozzáfűződő írói viszonyuktól függetlenül is, mert a líra csak személyes, míg az epika egyszerre személyes és tárgyas valóságmegidézés.

³ A drámai tipizációt éppen ezért a polifonikus koncepció végülis nem tudja meghatározni. Formailag ugyan valóban úgy tűnik, hogy a dráma a legadekvátabb eszköz annak a kifejezésére, hogy a világ nem egy igazságra épül, hogy a világon az igazságok viszonylagos igazságokra oszlanak, s ezáltal az egymással szemben harcoló felek ezeket a viszonylagos igazságokat egyszerre kizárják és védik; saját ideológiájuk révén. Ennek a harcnak az erővonalai-ból alakul ki aztán a drámai konfliktus, amely ezen a szinten valóban központi kategóriája a drámának.

⁴ Az epikus világ felé fordulás folyamatának a végpontja kétségtelenül a regény, melyben már az egyéniség legbensőbb, legintimebb tárgyává minősül a világ berendezkedettsége, illetve annak önreprodukciós törvényszerűsége, dinamikája, hétköznapija. Ezzel áll összefüggésben a regény nemcsak intenzív hanem extenzív befogadóképessége is; ebben a vonatkozásban viszont a regény valóban inkább az eposz, mintsem a tragédia vagy az erkölcsrajz újkori, műfaji modifikációja, amint Hegel azt jó érzékkel megjegyezte.

Az epikai művészet nem általában totálisan, és nem is az ismeretelméleti-ontológiai adottságokon kívül vagy azon felül rekedő különös (differenciálatlan különös) kategóriájában, hanem ezekben a műfaji aspektusoknak tekinthető megközelítés-rendszerezés-formákban határolódik el a köznapi életszférában megvalósuló vagy a logikailag-elméletileg rendszerező gondolkodástól. A műfaji szempontú epikai rendszerezés arra támaszkodik, hogy négy alapmagatartás és praxislehetőség merül fel történelmileg véve a stadiálisan szemlélt emberi gyakorlatban, amelyeket a művészi valóságviszony mint az emberi létben, az ember társadalmi létében ismétlődő adottságokat nemcsak társadalmilag, de történelmileg is ismétlődésében szemlélheti, s ennek következtében előbb mint gnoszeológiai érdeklődésből végrehajtott létstrukturálást, később mint a tovább differenciálódó, bonyolódó és változó létstruktúra bizonyos szempontú és irányú (átalakítás érdekében végrehajtott) rendszerezését jelenítheti meg. Ebből adódik aztán, hogy eltérő megfigyelési tárgyakból — emberi magatartás-formákból — kiindulva, azok konkrét történelmi vagy absztrakt tipológiai mozgását figyelve, más és más eredményekhez jut ez a művészi rendszerezés.

A műnemek esetében nem beszélhetünk ilyen ontológiai-gnoszeológiai együttlétről, hiszen a műnem nem művészi gondolkodásforma, hanem a művészi rendszerezésnek a szó művészetében jelentkező egyik vagy másik (lírai vagy epikai) pólusa, amelyek erővonalán a művészi gyakorlat konkrét ontológiai-ismeretelméleti érdeklődésségből most már ki is alakít domináns műfaji rendszerezés-formákat. A művészet képtelen e konkrét rendszerezési-műfaji aspektusok korlátain és lehetőségein kívül „általában epikaian” reprodukálni a világ totalitását. Így bármilyen tág is egy adott extenzív totalitás-kép a műben — annál fogva, hogy műfaji aspektusa nem egy, hanem többretű —, az intenzív totalitás mégis a domináns műfaji aspektus nyitotta kapukon át tódul be igazán a modellbe, ill. a modell segítségével a felfogó tudatba.

A szó mint a művészeti rendszerek egyikének közege, alapeleme, a fent-mondottakból érthetően egyszerre kell hogy létrehozza ezt az ismeretelméleti-ontológiai kettős egységet: a jel és a jelentés kettősségében ez meg is valósul, hiszen a szó konkrét asszociatív képességénél fogva egyszerre tud (tér—idő) formát és a forma sorjázásában túlradón tárulkozó tartalmat inkarnálni.

2.1. A műnem kategóriái a konkrét műformákban a maguk műfaji dominanciájában elsősorban a *tér* és *idő* művészi közeggé szerveződése alapján választhatók szét. A lírai műnem műfajai dominánsan másként érvényesülnek s viszonyulnak a tér—időhöz. Ennél fogva a tér—idő érzékeltetésnek funkcionálisan eltérő a szerepe (kifejezése ill. ábrázolása) a lírában és az epikában. A líra műfajai alapvetően nem axiológiai kategóriaként funkcionáltatják a tér—idő jelenségeket. Értékelő mozzanat a lírában az azonosulás foka (a műfaji kategória adta lehetőség számbavételével). Az epikai műfajokban viszont a lét és tudat eleven formáinak „ábrázolása”, értékelő kifejezése — a legáltalánosabb történetfilozófiai, de esztétikai szintje is — csak a tér—idő ábrázolt formáin keresztül valósul meg, tör utat, objektiválódva distancionálódik is. Minden cselekvés ui. az idő átfordítása egyszerre térbe is, a személyiség vagy kollektíva képességeinek és törekvéseinek kibontakoztatása, tárgyiasítása. Mármint a műfaji aspektustól függően ennek a tárgyiasulásnak más-más síkja van jelen (a lírával szemben mind az extenzív, mind az intenzív kibontás szempontjából szűkebb keresztmetszetben, pontosabban szólva, hasonlóan ahhoz a viszonylagos egyoldalúsághoz, amelyet pl. a lírai műfajok lehetősége nyújt a lírai objektiváció tágabb vagy mélyebb totalitásának megvalósításához).

A műfaj intenzivitása itt is az egyéb műfaji aspektusok kizárása útján valósul meg, mint ahogy nagyobb extenzitása a műfajok ambivalens vagy polifonikus tágitásával. (Ezen belül az epikus műfajok tér–idő felhasználása áttekinthető történelmien vagy morfológiailag, szinkronban.) A regényi idő és tér valóban másként viselkedik a modellben, mint az eposzi vagy a tragédiai vagy az erkölcsrajzi. Ám ezek a különbségek már nem írhatók le a fenti elvek történetfilozófiai vagy esztétikai szintjén a mű egészére vonatkozóan, csakis a próza (epika)-poétika bizonyos kategóriáinak s a kategóriák működési törvényszerűségének figyelembevételével.

Ez a differenciálás az epikus objektivizáció tipizációs módozatai, tehát a költői gondolatsornak megfelelő költői formák — elbeszélés, játék — szintjén végezhető el. Ebben a vonatkozásban még azonos műfaji aspektus esetén is az elbeszélésben a dialógusokon és monológokon túl az *elbeszélés aktusa* fogja össze mind az idő és tér, mind (*részben*) az értékelő-beállító funkciót is, míg ugyanezt a funkciót a játék esetén a rendezés, a színpadi tér és idő és a nem asszociatív, hanem a játékot közvetítő színészi személynek az adott színpadi idő és tér keretei között megvalósult, az epikai formához közelálló, de attól független művészi (imitatív) alkotása. A rendezésre vonatkozó tér–idő, hang, szó, díszlet stb. mint a szcenikai tipizáció koncepcióját közvetítő módozatok — az elbeszéléstől eltérően — általában maradéktalanul feloldódnak a játék egészében.⁵

Az epikai distancia, szemben a lírai azonosulással, a tér és idő kategóriákat használja fel a tárgyasulás minősítésére—hitelesítésére. A színpad ezen az alapon kebelezheti be a színdarabot, hogy „drámát” együttesen teremtsenek, ahogy az elbeszélő is ezen az elvi alapon iktatódhat be a szereplő személyek (alakok) dialógusai és monológjai, külső és belső cselekvése, interperszonális és tárgyi viszonyai közé-föle-alá. Miközben az alkotói attitűd a színpadi játék mögött húzódik meg, mint az elbeszélői művek alkotója is, az elbeszélői mű és nem az elbeszélés mozzanata által bontja ki attitűdjét.

2.2. Ebből adódik az *ábrázolt alakok*, az *ábrázoló alkotó* és az *elmondó elbeszélő* (vagy színpadi rendező) viszonyának a kérdése, az epikai (elbeszélői vagy drámai) objektiválás többértékű distanciaszint struktúráját feltételező teleológiaiában.

Az epikai gondolkodás lényegét tekintve az alkotó mindig a modellen kívül helyezkedik el. Az elbeszélő (s a rendező is a dráma esetében) nemcsak, vagy egyáltalán nem kívül, hanem a modellen belül vagy a valóság és a modell érintőjén. Az alakokhoz képest sem mindig őrzi meg integritását; az ő distanciasformája másodlagos, alárendelt az epikai modell áttekinthető egészen közvetítő alkotói distanciával szemben, még ha az író és az elbeszélő demonstráltan azonos is. Ugyanakkor az írói distancia átcsaphat nemcsak az elbeszélői distancia formáiba, de az alakoknak vagy valamelyik alaknak a modell erőterében aktuális egzisztenciájába is. A kétféle tipizációs lehetőség az epikán belül marad. Az elbeszélő — az alakok tudata és cselekvése, megnyilatkozása — a történés és állapot — az író-szerző (elbeszélői formák), a rendező — az alakok tudata és cselekvése — az alakok igaza és a történés — az író (drámai formák) —

⁵ Ezért a drámai (játék) tipizációs forma esetében nemcsak kritikai, hanem rendezői, ill. színészi újraértelmezésről is beszélhetünk, nem olyan értelemben persze, mint pl. az elbeszélői műben is, ahol szintén több jelentést hordoz az egész mű, függetlenül a kritikai interpretációk számának lehetőségeitől, hanem abban az értelemben, ahogyan az elbeszélői (vagy egy részben vallomásos [lírai] mű is) a színészi, ill. a színpadi előadás (átírás) folytán.

az epikai művészetet mindig lényegében drámai vagy lényegét tekintve elbeszélői distanciacióformák és szintek kifejező eszköztára felé tereli. Az objektíválás teleológiája e tekintetben nem műfaji dominanciát, hanem *költői formát differenciáló* poétikai kategória. S így a dráma vagy az elbeszélés történelmi formáinak típusaitól függően (verses vagy prózai formák, irányzatok, predominciák) is mutat eltéréseket.

Az írói attitűd kérdésének eldöntése nélkül nem lehet megragadni az epikus mű eszmevilágát, mint ahogy nem lehet feltárni esztétikai értékeit sem. Hiszen a „hősök szava” maga is az író nézőpontjából történő elbeszélői vagy drámai tipizáció egyik összetevője; az „alakok szava” az epikában nem informatív szó, hanem olyan művészi megformált szó, amely megköveteli a jellem és az élet sajátosságainak tipizációját, s ezért a hős szava csak a művészi megformált valóság arányrendszerében kapja meg sajátos új információs és végső ideológiai tartalmát. S a tipizálásnak ebben a mozzanatában jut kifejezésre az írói aspektus, illetve a valóságnak és törvényszerűségeinek esztétikai távol-sága ettől az alakhoz tartozó szótól, mint igazságtól, ideológiától. A determináló (negatív vagy pozitív) körülmények (tér–idő) külső és belső ábrázolása — a valóság epikus modellje — elbeszélői vagy drámai formában tárgyiasítja az alakok szavának pátosát vagy iróniáját. A regényben ez a „tárgyasítás” általában a cselekmény sorzáró mozzanata által valósul meg, míg az erkölcsrajzi műfajú művek esetében a jellem erkölcsi arculatának az ábrázolás fókuszába helyezése által.⁶

Az epikus distanciával kapcsolatban további problémaként tehát az *elbeszélés nézőpontjának* kérdése merül fel. Az elbeszélés nézőpontja ugyanis döntően meghatározza az epikai distancia minőségét: részint azt az irányultságot, amely szerint az ábrázolás végbemegy, részint pedig ahogy az ábrázolás mint valóságmodell visszakapcsolja az olvasót a látszatvalóságból — a műből — a művön kívüli valóságba; azt a módot tehát, ahogyan az *epikailag ismételt rímelt elemek* összeállnak felismerhető valóságjellegzetességekké, törvényszerűségekké, vagy épp ellenkezőleg, jelentéstartalmuk megszűnik a művönkívüliség benyomását kelteni; az által, hogy az elbeszélő szándékosan, az epikai mozgás megszakításával, e mozgás művi váltásával emlékezteti az olvasót a lejátszódó valóságmozgás elbeszélte vagy színjáték mivoltára. A tárgy és az elbeszélői nézőpont közeledését vagy távolodását az határozza meg, hogy mi az író tulajdonképpen célja az elbeszélő formával. Ez a cél hol életszerűbb, hol pedig elvontabb, elbeszélő vagy színi ábrázolást követel.

2.3. Az epikus distancia tehát közvetítő szerepet játszik az ábrázolás objektuma és az ábrázolás tárgya között, továbbá meghatározza az elbeszélés áttételeztségi fokát és minőségét. Distanciára az epikai struktúrákban azért van szükség, mert az író nem oldhatja fel *teljességgel* „én”-jét hősei „szavának”, attitűdjének egyikében sem, ellentétben a lírai gondolkodás formáival, ahol a költői szó viszonylagos teljességgel feloldódik az adott lírai hős szavában, vagy az önéletrajzzal, ahol a distancia az önéletrajzi hős öntudati és sorsmozgásának rovására valósul meg. Az epikus distancia művészi szükségszerűségként jön létre: az epikus gondolkodás ugyanis az objektív-szubjektív világ egysé-

⁶ Ebből a szempontból nézve az ábrázolt alakok önkifejtése vagy elbeszélői leírása, s ezen belül a dialógusok és monológok aránya az elbeszélésben vagy a drámában, a dialógusok és a monológok tartalma — az alakok „szava” és a rajtuk kívül álló világ „idegen szava” — mind csak formai elemként, a létrehozott modell részeként, motívumaként fogható fel.

gének, totalitásának az *objektív* oldalról történő megragadása, tehát az ábrázolható világ mozgásában történő megvalósítása. A regényi distancia a cselekvő ember tapasztalatának elrendezése, de megint csak az objektív oldal kiemelésével. Ez azt jelenti, hogy a hős valóságtudata s e tudat pszichológiai logikája, azaz a tudat és öntudat *objektív* oldala képezi az ábrázolás domináns elemét és célját.

Nem a hős világképe, hanem e világkép mögött ható okok és következmények a záró sors, szellemi arculat, tett, bukás, a világrend elfogadása vagy elutasítása, vagyis a világ mozgásban levő objektív törvényszerűségeinek feltárása, a felszíni igazságtól és világlátástól a mélyebb, törvényszerűségekhez közelítő világlátáshoz vezető mozgás érzékelése — ez az ábrázolás célja, lényege. Így a hős (ill. a hősök) öntudata és világtudata — a valóság szubjektív tükörképe — mögött a tudat objektívabb, az egyéniség és a világ ábrázolt összeütközésének tapasztalatában feltáruló rétege rejlik és munkál, határozza meg az epizódok és a záró sors, szellemi arculat stb. kapcsolatát a műben.

Az epikus struktúrákban az ábrázolt alakok világhoz és önmagukhoz való viszonyának szintje nem a végső művészi szint, amelyen keresztül az alkotó valóságviszonya megragadható lenne. Az epikus modell rendszerében nem az ábrázolás, hanem a távolságtartás a par excellence epikaiságot hordozó elem. Az alakok és a szerző én- és világviszonyának inadekváttsága elsősorban a műfaji attitűd distanciaformájának törvénye vagy alapelve szerint aktualizálódik az epikus struktúrában. Az epikai műfajok között megfigyelhető különbségek így szoros összefüggésben állnak az ábrázolt világ (totalitás) társadalmi törvényszerűségeinek lényeges és ismétlődő tapasztalati formáival; a műfaji distanciaformák létformát rendezni, rendszerezni hivatott tulajdonságaival.

Az epika alapeleme — a *műnem* szempontjából — az „idegen szó” erőterének létrehozása, olyan erőteré, amely „idegen” az írótól, az „idegen szó” alkotójától, annak szavától, olyan, mely az epika más eszközeinek segítségével jön létre, tehát az epikus konstrukció más szintjén, mint a szereplők „idegen szava”.

Az epika alapeleme — a *műfaji-elvek* síkján viszont — az „idegen szó” *lezártsága*, mégpedig az „idegen szót”, „idegen tudatot” hordozó sorsának zárulásával (a regényben), vagy erkölcsi arculatának lezárásával (az erkölcsrajzban), vagy tettének tragikumba (a tragédiában), ill. cselekvésének győzelembe forduló lezárásával (az eposzban). Ez a lezárás természetesen nem a mű epikai rendszerétől idegen „lírai írói szó” segítségével történik, mint annak idején a formalisták hitték, és nem is annak az „osztálynak a szava”, ideológiája révén, mely osztályeszmék állítólagos szócsöve lenne az író, amint azt a szociológusok állították. Bár ez is, az is összetevője, részmozzanata az epikai nézőpontnak, csakúgy, mint bármely más áttételes rendszerű művészi kifejezési formának.

A par excellence „írói szó”, „írói attitűd”, amely lezárja az „idegen szót”, mégpedig az epikus műnem műfajaiban fellépő alakok „lírai”, ideológiai „szavát”, alapvetően maga is epikus — azaz mindig az epikus struktúra egészének áttételén közvetített, distancionált „szó”, s mint ilyen, domináns elem az epikus erőterben mozgó alakok „lírai szólamával”, illetve az elbeszélő szavával, s az előforduló ún. írói kitérőkkel szemben. Mihelyt a lezáró írói hang alárendelődik egy lírai vagy epikai fajtájú rendszerezésnek — ugyanazon rendszerű ellenőrzés alá kerül, a visszatükrözés ugyanazon törvényeinek kont-

rollja alá, mint a lírai hős hangja a lírai szisztémában, vagy az idegen hangoké az epikus szisztémákban, vagyis itt is, ott is kiküszöbölődik a szubjektivitás.⁷

3.0. A lírai „ábrázolás” tulajdonképpen egy öntudatnak — az éntudat világviszonyának a költői megjelenítése, nevezetesen annak a lírai éneknek, amelyben *feloldódik* az írói attitűd. Az epika a lírához viszonyítva az attitűd objektivitásának kifejeződése.

Egyrészt az epikaiság és másrészt a líraiság differencia specifikája abban rejlik, hogy egy öntudat attitűdjéből ábrázolja-e, fejezi-e ki az objektív-szubjektív világot a művész, vagy pedig több öntudatban *objektívaltán* (epikus tér—idő), egymással és a világgal dialogikus viszonyban levő állapotok, sorsok és tudatok distancionált ábrázolása révén. Ha pedig ez így van, akkor az „ábrázolás”-„kifejezés” mint olyan is ott válik szét *líraira* és *epikaira*, ahol a dialógus. Kőzelebből nézve a dolgot: az epikában — a lírával ellentétben — az „ábrázolás” a „kifejezéshez” viszonyítva azért dominál, mert itt az adott „költői gondolatsor” s az írói attitűd nem közvetíthető egy öntudaton keresztül; de ami már két vagy több tudatban fejezhető csak ki, az már az éneknek, vagy a tőle idegen másik éneknek, vagy a dologi és személyi viszonyoknak kizárólag idő—térben történő költői tárgyiasítása révén modellálható művészileg. Ez a körülmény viszont arról árulkodik, hogy a művészi gondolkodás azáltal válik epikussá, hogy már nem egy én tudata önmagáról és a világról, és nem is a hősök éntudata és tudata a világról vagy egymásról. Egyszóval: nem az én igaz vagy hamis tudata („igazság”-szint) önmagáról és a világról a döntő valóság-megragadó és *modelláló attitűd* itt. A hősök éntudata, világtudata és tudata egymásról mint konkrét és absztrakt igazságszint — csupán forma. A modell: az élet dialektikájának — a valóság törvényszerűségei szerint elvontabb vagy konkrétabb — önmozgásos helyreállítása. Az epikában — szemben a lírával — tehát maga az attitűd (a költői éntudat, öntudat, világtudat) is objektiválódik: igaz vagy hamis mivoltát nem egy átélés vagy élmény tipikussága (líra) minősíti, hitelesíti. Ellenkezőleg, az epikában az átélés, az élmény — mint ahogy a cselekvés és a tudat is — maga is mindig az egyediség vagy a partikularitás formájában jelenik meg, s csak az ábrázolt idő- és tér-mozgás eredményeként szökken — mint magában a valóságos életben is — áttekinthető jellegzetességbe, tipikus cselekvésbe, történésbe, magatartásba, sorsba stb., melyekben objektívvá minősülten tör magának utat az írói attitűd maga is.

A lírával szemben az epikai — az individuum eltárgyasulása (és elidegenedése), a praxis, csakhogy konkrét történelmi vagy absztrakt történelmi oldalról közelítve meg ezt a praxist, ezt az eltárgyasulást (és elidegenedést) mint létszerűen bekövetkezett folyamatot. A szatíra mint erkölcsrajzi műfaj abban válik el a regénytől, hogy benne ez az eltárgyasulás-elidegenülés nem „in statu nascendi” folyamat, hanem állapot, a kialakultság meghatározottságában. A regény az epopeiától abban különbözik, hogy az előbbiben nem cselekvése köti össze az individuumot a praxissal, hanem poézise, hogy sorsa ábrázolásában fejtődjék meg.

3.1. A szó az *epikában* ennek megfelelően nemcsak közvetlenül tárgyra irányuló szó, nemcsak a hős vagy az író közvetlen egydimenziójú eszmeközve-

⁷ Az „osztály szava”, vagy más külső (romantikus, didaktikus stb.) szubjektív tendenciák akkor motiválják az epikus szisztémák írói attitűdjét, amikor az író ugyanazon a szinten mondja döntő szavát, mint az általa ábrázolt hősök, vagy nyílt, közvetlen beavatkozással „helyreigazítja”, kiegészíti az epikus szisztémában ábrázoltakat, avagy az alakok „idegen szava” megszűnik idegennek lenni, s a hős a szerzői „szócső” szerepét tölti be.

títfő szava, nemcsak dialogikus és monologikus viszonyokat fejezhet ki; nem merül ki tehát a hősöknek az epikában is érvényes lírai „vallomásos” önkifejezésével mint a „világláttatás” és a „világmegítélés” közvetlen lehetőségével. Még akkor sem, ha mennyiségiileg kitágul az eszmeközvetítő alakok száma, vagy „önkifejezési szabadságuk” az elbeszélő funkcióval szemben jelentős mértékben tért nyer. Az epikus struktúrákban ugyanis az alakok világhoz és önmagukhoz való viszonyának szintje nem a végső művészi szint, amelyen keresztül az alkotó valóságviszonya megragadható lenne.

Az epikus modell rendszerében nem az ábrázolás, hanem a *távolságtartás* a par excellence epikaiságot hordozó elem. Az alakok és a szerző én- és világviszonyának inadekvátsága elsősorban a műfaji attitűd distanciaformájának törvénye vagy alapelve szerint aktualizálódik az epikus struktúrában. Az epikai műfajok között megfigyelhető különbségek így szoros összefüggésben állnak az ábrázolt világ (totalitás) társadalmi törvényszerűségeinek lényeges és ismétlődő tapasztalati formáival; a műfaji distanciaformák létformát rendszerezni, rendezni hivatott tulajdonságaival. Egyben e distanciaformák az alakok vagy elbeszélő szavától elütő írói „szó”, írói attitűd végső megragadható szintjei.

Az epikus szó ezért mindig *kétdimenziójú*. Benne a dialogizáló vagy monologizáló beszélő mint viszonylagos igazságot — és nem mint abszolút törvényt — ragadja meg a tárgyat vagy jelenséget vagy összefüggést. A törvény úgy válik felismerhetővé, hogy a lét és a tudat, az alakok külső és belső cselekvése az epikai *erőterben öngazdálási vagy -tagadási lehetőséget kap*. Az ember felismert viszonylagos érdeke és igazsága jegyében cselekszik, ítél és értékkel, a törvényszerűségek nem közvetlenül irányítják tetteit, ítéleteit, hanem csak azok viszonylagos, adekvát vagy éppen nem-adekvát igazságformái közvetítésével: s a világot is az ember mintha nem a törvényszerűsége, hanem az igazságra hallgatva csinálná, alakítaná. Ám a *gyakorlat* éppen azt jelenti a cselekvő számára, hogy igazságai szerinti cselekvése közben felismeri: nem az lesz, amit akart, vagy amit mindnyájan akartak, hanem amit az igazságok (érdekek, ideálok, morálok) szerinti cselekvés reakcióként vált ki a törvényszerűségekből. Az epikus világmegragadásnak, világmegítélésnek, világrahatásnak éppen ez a tulajdonképpeni szférája s ez a többlete is a lírai (akár dialogizált [akár polifonizált!] vagy monologizált lírai) világmegragadáshoz képest.

3.2. Az epika tulajdonképpen a lírával ellentétben nem a világ állapotát (az írói-költői éntől akár távol eső „én” szituációját) ragadja meg. Célja egy *folyamat* — egy lehetőség — szertefoszlásának (tragédia), egy illúzió elvesztésének (regény), egy lehetőség valóráváltásának (eposz), egy világállapot emberi alakokba és *ismétlődő* helyzetekbe merevedésének (erkölcsrajz) megragadása, realitást imitáló vagy annak látszatát keltő *idő* és *térviszonyba* állítása. Ezért az epikai ábrázolás mindig nyit és zár valamit, egyik igazságtól a törvényhez közelebbi, nagyobb igazsághoz vezet el, s azt bontja ki. Nemcsak láttat, látni is tanít, nemcsak ítél, ítélni is tanít, mégpedig éppen e megismerési *folyamat* *ontikus* bemutatásával.

A *nyitottság és a zárttság* a lírától eltérően tehát szintén műfaji rendező elv, műfajjelhatároló, műfaj-dominancia teremtő prózapoétikai kategória. Prózai művet lehet alapvetően regényként kibontani és (az epikai objektiváció szempontjából következtelenül) erkölcsrajzként, tragédiaként vagy eposzként zárni, azaz a hős regényi sorsát eltéríteni, lezáratlanul hagyni. Ez a nyitott műfaj. A klasszicizmusban az erkölcsrajzi zárás dominál, míg a romantikában pl. az eposzi vagy tragédiai; legtisztábban zárt műfajok főleg a XIX. századi realiz-

mustól kezdve uralkodnak el. — A fentiek alapján egyértelmű, hogy zárt műfajról csakis a tiszta típuson belül beszélhetünk. — Mindezekon túl megemlítendő az „ambivalens” és a „polifonikus” zárás: az első leginkább Dosztojevszkijre, az utóbbi pedig főleg Tolsztojra jellemző.

Az elbeszélői epikus *idő* és *tér* nem egy meditatív szituáció erőterének létrehozásában jelentkezik tehát, amelyben az *én* önmagához és a világhoz való viszonyának a kibontása a cél (lírai *idő* és *tér*), nem is egy játéktér, szintér megteremtése a célja, amelynek az erőterében az igazságok végigmondhatók és megütközhetnek (szcenikai *idő* és *tér*, drámai *idő*—*tér*), hanem egy olyan elbeszélő önmozgó erőter megalkotásában, amelyben a hős igazát próbára teszi és valóra váltja (eposzi *idő* és *tér*), vagy amelyben ezek az igazságok illúzióvá foszlanak, a társadalmi berendezkedés falába ütköznek (regényi *idő* és *tér*), vagy amelyben a hős igaza valóraváltása közben elbukik (tragédiai *idő* és *tér*), vagy amelyben a hősök igazáról kiderül, hogy az partikuláris és konvencionális, végeredményben tehát társadalom- és humánus ellenes (erkölcsrajzi műfajok *idő*- és *tér*közege). Az epikus *idő* és *tér* ugyanakkor — függetlenül attól, hogy elbeszélőien avagy drámaian van kibontva — mindig létérvényűen ítéli meg a hős tudatát, cselekvését, élményét, s éppen azáltal, hogy valóságos *idő*- és *tér*élményünk természeti, társadalmi és intellektuális tartalmait hívja segítségül az adott epikai modellben, a művészi élmény befogadási folyamata közben. Ezért aztán az epika műfaji modellben konkretizálódó formái olyan önmozgó, valóságimitáló erőteret képeznek, amelyben az igazságok szenvedélyes „lírai végigmondása”, tehát az „*én*”, a személyiség belső és külső törekvése „szemünk láttára”, azaz epikai feltételek között megvalósul, realizálódik (epopeia), vagy szétfoszlik, falbaütközik (regény), vagy érdekke minősül (erkölcsrajz), tehát hősi, regényi (tragikus) szituációba, illetve erkölcsi jellembe, egyéniségformába oldódik, praxisszerű önmegvalósító létformába öntődik, egyénül.

3.3. A *tér*- és az *idő*-kategóriák a művészi objektívációt dominánsan vagy a lírai, vagy az epikai műnem szintjén tartják; ezért az epikai *idő* és *tér* modellezés (a líraitól különböző) a műfaji elkülönülések és szimbiózisok legáltalánosabb formateremtő kategóriája. Az epikai objektívációban a távolságtartás mindig a *tér*—*idő* objektivitásának a segítségével történik. A cselekvést, történetet, állapotot, sorsot vagy a személyes vallomás, vagy az epikus *tér* és *idő* hitelesítheti esztétikai minőséggé. Nemcsak az elbeszélés, a játék sem tud oly mértékig vallomásszerű lenni, hogy a *tér* és *idő* esztétikai minősítő funkcióját kiküszöbölje. Ilyen csak a lírai azonosulás lehet, a lírai esztétikumnak nincs is szüksége a *tér* és *idő* lírai hőstől független ábrázolására vagy megjelenítésére.

A lírai átélés mögött a költőnek a lírai énnel való azonosulási foka minősít, hitelesít, *objektívál*. A műfaji modellben mozgó (*tér*—*idő*) létformájú objektíválás az epika többlete a líra művészi gondolkodásához képest. (A reprodukált *tér*—*idő* egyben a prózaepika egyik központi kategóriája, a műfajok műnembeli dominanciájának hordozója.) S ez a többlet a *szó funkcióját is kettőzi: önkifejezéssé és világkifejezéssé*, lírai önkifejezéssé és ezzel szemben álló világkifejezéssé, amit az ábrázolt alak egzisztenciájának *idő*- és *tér*kötöttsége folytán csak mint „szócső” közvetíthetne objektíven, de önmozgása rovására nem. S amire képtelen az ábrázolt „lírai *én*” vagy a vele dialógusban álló másik *én*, azt az alakok cselekvésének sorsbefordulása (regény), vagy a lírai *én* erkölcsileg (etikailag, szociálisan) értékelhető szellemi arculattá szerveződése

(erkölcsrajz, szatíra), egyszóval az író epikus láttatása, a műfaji dominanciát kitevő rím szintagmák végzik el.

Az *epikum* ebből a szempontból nézve nem egy szituációra mutatóban áll, hanem a *sztuáció mozgástendenciáját* modellálja. Mozgásban levő, tehát önmagát leleplező sztuáció — ez az epikai világfelfedése természetee a líraival szemben. A világ lírai kítárukkozása a lírai élmény közvetítésén keresztül valósulhat meg, tehát én-áttételű. Ezzel szemben a világ epikai megközelítése az ember lírai igazságának és a világ törvényének idő- és térvizonyában konfrontálódó — a műfaji distancia-formák által ábrázolt, bemutatott vagy elmondott — ütköztetése, kítárukkoztatása. A lírai *szubjektív időhöz* és térhez képest éppen ebben rejlik az epikai idő- és térélmény objektív jellege.

Az epikum tér- és időélménye nem naturális, hanem társadalmi, történelmi idő- és térélmény. Az egyes ember cselekvő igazának, tehát idő és tér lehetőségei és korlátai között kifejtett aktivitásának szembesítése az élet, a világ idő- és térformákban meghúzóó anyagi törvényszerűségeivel, „igazával”.

4.0. Az epikai szó természetének kettőssége az epikus sztuáció eme kettős dimenziójú tükröztetési funkciójából ered, abból, hogy az egyéniségek igazá nemcsak belsőleg, de külsőleg is, nemcsak lélektanilag, de létszerűen is ütközik vagy konfrontálódik az élet igazával. Ez és nem az „elbeszélés” hozza létre a par excellence *epikai minőséget*.

Éppen ebből adódik a világlátás kettőssége is az epikában — a hős világlátása, és a hős világlátásán és sorsán, illetve látás-logikáján és cselekvése dialektikáján keresztül a *világ írói* (-epikai) *láttatása*. Ha az előbbi inkább a hős látása, attitűdje, szava, képe a világról, az utóbbi inkább az író ítélete, attitűdje, szava a világról. A kettő közötti feszültség dialektikája érzékelteti a hősök és a költő világlátása között kialakuló distanciát. E nélkül a distancia nélkül nincs esztétikai minőség az epikában. Az esztétikai minőség tehát itt elválaszthatatlan az epikai minőségtől, akár a lírában az azonosulástól mint lírai minőségtől.

Az epikus szó kettős jellege az *epikus sztuáció* eme kettős funkciójából fakad, abból, hogy az egyén igazsága ütközik vagy konfrontálódik az élet igazságával. Ennek megfelelően az *epikus hős* is kettős: a *regényben* e kettősség megjelenítését szolgálja a cselekmény, amely egyrészt az alak kettős természetének egyenes következménye, másrészt annak a kettősségnek, amelyet az alak sorsa hordoz magában azáltal, hogy cselekvésében vagy sorsában törekvése ütközik vagy konfrontálódik a valóság törvényeivel, pontosabban a valóság törvényszerűségeivel. Hasonló kettősség fedezhető fel az *erkölcsrajzi* alakban is, azzal a különbséggel, hogy itt a kettősséget az alak emberi és társadalmi lényegének belső ütközése vagy egyezése adja.

A valóságlátásnak ez a kettőssége abból adódik, hogy a hős öntudattal és világtudattal rendelkezik. Ám ez az öntudat és világtudat ugyanakkor inkább mozgatója az epikus hős cselekvésének, mintsem a cselekvés értékmérője vagy eredményének előrelátása. Ez az értékmérés, illetve előrelátás a hős öntudatának és világtudatának a dialektikájában és logikájában fogalmazódik meg, tehát nem „kinyilatkoztatva”, hanem törvényszerűségében, mozgásdialektikájában van jelen. A hős öntudata és világtudatában cselekvése reális eredményének tudata jelentkezik e tudat dialektikájaként és logikájaként. Ez az eredmény pedig vagy arról tanúskodik, hogy a hős cselekvése a világberendezkedés törvényszerűségeivel konform mozog, vagy arról, hogy

törekvése a társadalmi berendezkedés önreprodukciójával ellentétes, s ezért azzal lépten-nyomon ütközik. Az előbbi esetben a hős öntudatán és világtudatán túl a hős belső, szellemi arculatának értékelhetőségéhez kapunk adatokat, információkat. A másik esetben ez az öntudat és világtudat — saját hordozóját minősítő — tartalmain túl, a hős cselekvésének eredményéhez: a hős sorsához és e sors tükréként a hős öntudatának és világtudatának a logikájához, valamint a tudat és sors dialektikájához. A látás kettőssége az epikában tehát a látás és láttatás különbségében jelentkezik. A lírában csak látás van, az epikában látás és láttatás, s e kettősségből alakul ki az epikai világlátás idő—tér minősítette egysége, homogenitása.

A műfaji differenciálódást előidéző mozzanat itt poétikai szinten nézve tehát, az alakok *pszichológiai logikájának* objektiváló, más oldalról pedig a *situáció* szűzsét és kompozíciót egyaránt meghatározó funkciója; a rímszerű ismétlődés a „*mi ismétlődik?*” kérdésre, míg a pszichológiai logika a „*miként ismétlődik?*” kérdésre válaszol, s ugyancsak minden műfajban (az előbbi kategóriáknál felsorolt műfajok szerint) mint mikrostruktúra van jelen. Ahogy az alakok műfaji rendező elve a pszichológiai logika, úgy a történéseké a *situáció*. Ha a rímszintagma, a *situáció* és a pszichológiai logika végig, vagy domináns módon homogen marad, tiszta műfajokról, más esetben kevert műfajokról beszélünk.

4.1. *A szó az epikában* azáltal kapja második jelentését, hogy első jelentésében tiszta kommunikatív formájában látszik jelentkezni. Azaz első előfordulása a modellben egyedi esetnek tetszik, amelynek nincs különösebb egyénre, illetve társadalomra vonatkozása, s azáltal még a műből a valóságba való képzeletbeli átlendülésünket nem rögzíti, csak *elindítja*. Az epikai szó mást nem is tesz, mint hogy a további ismétlődés folyamán egy olyan jelentéses rímstruktúrát épít ki, amelynek következtében ez a szó jelentéses szóvá és karakterisztikumot jelentő szóvá válik a befogadó számára, mind a jelenség személyi, mind társadalmi vonatkozásaiban.

A próza esetében ugyanúgy, mint a költészetben, általában *ritmusról* szoktak beszélni. Más a helyzet azonban, ha a műnemek, azaz a művön belül ismétlődő motívumok szempontjából vizsgáljuk a próza építkezését, az ismétlődések szerepét. A próza ebből a szemszögből vizsgálva „epikaian” viselkedik. Míg a ritmusnak ui. inkább a lírai építkezésben van döntő szerepe, addig a rímnek inkább az epikai konstrukciókban. A *rím* szerepe a lírai építkezésben inkább kompozíciós. Bármilyen lényeges legyen is a lírai szóban a rím, az ismétlődés, mindenképpen csak egy bizonyos távolságra levő gondolati, illetve hangulati egységet képes különválasztani vagy pedig egymáshoz kötni, közel hozni.

Nem ez a helyzet az epikában általában, tehát sem a verses, még kevésbé a prózai epikában. Ez elsősorban azzal van összefüggésben, hogy a szónak — ismétlem — kettős dimenziója van, és a szó az epikus rímelésben, a rím szintagmatikus *jelentéses* formájában és nem stilisztikai, árnyaló képességével vesz részt.

Mindez azzal van összefüggésben, hogy az epikában a formaelemek tulajdonképpen metaszavak, mint *nagyobb egységek* mozognak, a szó pedig az esetek többségében — legalábbis azon szavak, amelyeket az adott epikai műben a mű *rímjének* tekinthetünk — olyan valóságmodelleket inkárnál asszociatív képessége folytán, amelyek ugyan előfordulásokban a maguk egyszerűségében, jelenségvoltában tűnnek fel, és nem mutatkoznak lényegesnek, bármilyen össze-

tettek legyenek is, az újabb ismétlődés folyamán viszont éppen lényegi jelentésváltozást bizonyítják eltérő szituációkban történő ismétlődésükkel, illetve egymásra-rímelésükkel. Így például a leendő *karakter* bizonyos vonásainak ismétlődését vagy a fokozatosan összeálló történés soronkövetkező fordulatait nyomonkövetve asszociálunk végülis a valóság erőteréből is ismert mozgásformákat. Az epikus alkotó szó modellben tárgyasulós jelentése hasonló toposzforma, mint a cselekmény, a fabula, a karakter, a szituáció, csak hogy az epikai mikrostruktúra szintjén, ahol is kialakulnak a jellegzetesen epikai műfajmodellek. Itt határolódik el a dráma és az elbeszélés, de a líra és epika is itt válik külön, egyik a perszifikációs minőséget s annak következményét, a drámai vagy elbeszélői költői gondolat sorokat, a másik az azonosulás vagy távolágtartás műfaji attitűdjeit alakítja ki jellemzően. Ám ezáltal a rím lényegesen jelentékenyebb toposzforma az epikában, mint a lírában, lévén az előbbi műnemnek formai mikrostruktúrája.

Az epikai mű tehát, akár elbeszélői, akár drámai megjelenítő-kifejező eszközrendszerrel éljen is, akár verses, akár prózai formában íródjék is — ismétlődő jelentésváltozás, képi tárgyasulóságok ismétlődő struktúrája, megjelenített tárgyak, jelenségek és viszonylatrendszer nem pusztán ritmikus, hanem szemantikailag rímelő ismétlődése, funkcionálisan rímelő visszatérése, melynek eredményeképpen a műfaji nézőpontok differenciálódnak az objektív (elbeszélői vagy drámai) műfajú szóstruktúrákban. Az epikai rím olyan funkcionális képismétlődés, amely vagy az alakra, vagy a szituációra, vagy a sorsra, vagy a hős igazára stb. irányítja a figyelmünket, illetve a felsorolt vonatkozások valamelyikére koncentrálja az esztétikai átélést, s csak ezáltal emeli a mű egésze jelentését egyféle összetett jelentéssé, szellemileg megismételhető eszméi praxissá. Ez a szó, illetve jelentése műfajilag differenciálja a mikrostruktúra szintjén az eposzi distanciatípusokat — az eposziát, a tragédiát, az erkölcsrajzot és a regényt. A perszifikálódozó s ezáltal egzisztenciálissá váló igazságok egymásnak, a világnak vagy a közönségnek feszülése az ismétlődő dialógusok, monológok és vallomások sorjázását, az elbeszélőnélküliséget eredményezi, a drámát szüli. A külső és belső cselekvések sorjázása s eközben történésé, jellemzőséggé vagy ügyé szövődése-halmazódása az elbeszélőiséggé összefogó képességét használja fel a téridő extenzívebb ábrázolására.

A regény pl. a lázadást vagy elégedetlenség-motívumot, azaz az individuum igénye és társadalmi lehetősége közti feszültséget ismétli-rímelteti a cselekmény minden mozzanata által: eme egymásra rakódó ismétlődő és rímelő motívumokból áll össze az, amit regényalaknak nevezünk. Ezért lehetetlen az ilyen strukturális elemzés szintjén a regényalak összetévesztése az eposzi, tragédiai vagy erkölcsrajzi alakokkal.

A *regényi* szónak e kettős jelentése abban áll, hogy a cselekvés, a magatartás, a tett, amely a regény elején csak az egyénre vonatkoztatva látszik történni, magatartásnak, cselekvésnek, az ábrázolt idő és tér bekapcsolásával konfrontálódik a társadalomban hasonló egyének hasonló vagy eltérő cselekvésével, magatartásával és tetteivel. A modell elemeit építő szavak asszociatív tartalmának rímélése vagy asszonanciája építi a műfaji aspektusa irányában rendeződő epikai erőteret, ahol is a jelenségek, viszonylatok és gesztusok ismétlődő egymásra rímélése az egyszerűségekből jellemzőségeket sorjáz, s az élet valóságos törvényszerűségeinek egymásra rímelő ismétlődése most már a partikularitásokból jellemzőségeket szül, az élet valóságos törvényszerűségeinek az erőterében is ismert, vagy ott is szemléltethető törvényszerű önmozgásokat, állapo-

tokat, amelyekben hol az *etikai* értékelhetőség effektusát — elutasítás vagy szimpátia — váltja ki (erkölcsrajzi rímek), hol a cselekvésből a cselekvés elidegenedésébe való átfordulást, tehát a személyiség perszónifikált mozgásának tárgyasulása közben történő elidegenedését rímeli ismétlődővé (regényi rím), hol pedig egyén és kollektíva egymásratalálásának mozzanatait, az emberi, nemzeti, népi, egyszóval kollektív nagyságban, helytállásban és az emberi élet építésében (eposzi rím).

A költői gondolatsorok (tehát a tipizáció) oldaláról nézve a dolgot a *drámai*, színpadi rím az egyének egymásnak feszülő *igazait* — s az egyén igazán belül: az igaznak monológusos és dialógusos szembenállását — ismétli, *az elbeszélői* rím pedig a tárgyasultságot képező gesztusok, külső-belső mozdulatok, reakciók *egyén* és *világrend* pólusaira rendezését rímeltető elbeszélés aktusának segítségével időt és teret asszociál, nyitottságot és zártságot, mozgást és állapot-elemeket halmoz, ismételi, építkező, formateremtő erejével.

Az epikai rím ebből az aspektusból nézve: *műfaji meghatározottságában jelentkező ismétlődő motívum*, amely az epikában a modell-elemek egymásráimeléséből teremt költői formát és költői gondolatsort, felismerhető műfaji jellegzetességet, drámai vagy elbeszélői alakot, szituációt, szűzsé folyamatot, helyszínt stb. Egyszóval átélhető és esztétikailag áttekinthető, elemezhető struktúrát, amelyben az objektív világ objektív-szubjektív *jellege* (totalitása) megismerhető, akárcsak az az aspektus, amelyből az újrateremtődött *költői forma*, s azon belül a domináns műfaji aspektus művészileg epikusan tárgyasul. Az az *attitűd*, amelyben az írói szubjektivitás objektivitása (tehát világ és ember viszonya, a művészi világkép „tendenciája”) felismerhető, átélhető, megragadható.

A szintagma mint alak- és szituációteremtő elem a legkisebb egység, amely szerint különválaszthatók az epika műfajai. Eszerint a prózában objektívált magatartásmodellek (erkölcsrajz) vagy sorsmodellek (regény) vagy objektíve lehetséges létformáló cselekvésmodellek (eposz) vagy csak szubjektíve lehetséges létformáló cselekvésmodellek (tragédia) ismétlődnek rímszerűen, s ezek hozzák létre a specifikusan erkölcsrajzi, regényi, eposzi vagy tragédiai alakot, ill. szituációt, amelyek már e domináns ismétlődéseknek az egészben áttekinthető eredményei, ill. egyben a szerzői attitűd objektívációs formái.

A *műfajok* a fentiekből érthetően nem a műnemek alfajai. A művészet ontológiai és ismeretelméleti egységet teremtő képességéből vezethetők le. A műfaji alakzatok genezisüket tekintve a társadalmi ember léte és tudata stadiális fejlődésének egy-egy szakaszát kísérik nyomon, amikor is virágzásuk stádiumában kikristályosítják — korábbi stádiumokban szerényebben, a későbbiekben pedig műfaji szempontból nem tiszta formában jelentkező — tipológiai sajátosságait. Ebből érthető az egyes korszakok műfaji hegemoniájának a jelensége. A műfaji kategóriák egyszerre tipológiai és konkrét történelmi termékek, nemzeti és internacionális művészi gondolkodásformák (ez tükröződik a műfaji elnevezések eltéréseiben), más, már nem uralmon levő műfajok bizonyos eredményeit magukba olvasztó, és ugyanúgy más, uralomra jutó műfajokba beolvadni képes tartalomhordozó költői formák (költői gondolatsorok — költői gondolatformák). Így a regény pl. nemcsak az eposz, hanem a tragédia és az erkölcsrajzi műfajok folytatása és ellentéte, ugyanakkor nemcsak elbeszélő, hanem drámai formában is jelentkezik, bár igazi természete az elbeszélő epika formáiban alakul ki. A mű- vagy hamis eposz néven ismert jelenség is inkább átmenet az eposziságból a regényiségbe ill. az „erkölcsrajziséghoz”,

s a drámák is képeznek átmenetet tragédiából az erkölcsrajzba és a regénybe, a ballada pedig lírából az epikába, a poéma az epikából a lírába (és vissza).

Az elmondottakból következik, hogy mihelyt az epikai művek, különösen a prózai epikai művek tipológiai tulajdonságait poétikai igénnyel óhajtjuk megközelíteni, szükség mutatkozik nemcsak a *műfajok*, hanem a *műnemek* és a *költői formák* (tipizációs módok) fogalmainak a fenntartására és differenciálására is. A differenciálás azt mutatja, hogy a mű mint művészi gondolkodásrendszer — ontológiai és ismeretelméleti megközelítésben — három tipizációs módozatban (*elbeszélés*, *előadás* (színháték), *vallomás*) és két műnem-változatban (*líra-azonosulás*, *epika-távolságtartás*), az epikán belül négy nagy-műfaji alakzatban (*eposzi*, *tragédiai*, *erkölcsrajzi*, *regényi*), s számos, itt nem tárgyalt kisműfaji alakzatban, és öt poétikai síkon (*tér—idő*, *író- és alakviszony*, *epikai rímszintagma*, az alakok pszichológiai és cselekvésük szituációs logikája, *zártság és nyitottság*) ragadható meg viszonylag nagy haszonnal a műelemzés precízebb, differenciáltabb, árnyaltabb végzése érdekében.

Egy magyar művészetelméleti koncepció a múlt századból (Henszlmann Imre)

SZÉLES KLÁRA

Henszlmann Imre művészetelmélete

1. Henszlmann Imre művészetelméletének helye életművében

A Henszlmann-nal foglalkozó dolgozatok igen óvatosan, kitérően vagy önellentmondóan foglalnak állást, amikor művészetelméletéről, általában a művészetre vonatkozó nézeteinek rendszeréről van szó.¹ Ezzel szemben a közelmúltban fellendülő, főként művészettörténeti oldalról vizsgálódó kutatások

¹ Időrendben a sírbeszédet tartó, illetve a nekrológot előadók (*Beöthy Zsolt, Gyulai Pál*) retorikus fordulatokkal átsiklanak a kérdés fölött. („Sokszor vezettél bennünket . . . az utakon, hol mi és az utánunk következők a szépművészetek rejtett törvényeit keressük”, „új irányokat” tűzött ki az „aesthetikai irodalomban.”) Vö. *Beöthy Zsolt*: H. I. ravatalánál az egyetem nevében 1888. december 7-én, MTA kéziratár, Négyesy László hagyatéka; *Gyulai Pál*: H. I. nekrológ a KistT.-ban, 1888. december 19-én. Az első nagyobb tanulmányt *Korach Regina* írja róla (H. I. művészeti elmélete, Bp. 1902.). Nála hol azzal találkozunk, hogy határozottan tagadja H.-nál egy rendszeres művészetelmélet létét, hol pedig egy ilyen teória meglétével számol, önellentmondóan. Vö. „*Az elvek és nézetek összefüggő, egységes, rendszeres egészét az ő dolgozataiban sem találjuk, s csak ha figyelmesen olvassuk azokat, maguktól kiválnak mintegy a vezérgondolatok, a melyek köré a kevésbé jelentősek sorakoznak*” (i. m. 9.). „Ő tehát nem azt célozza, hogy rendszeres aestheticát írjon, általában sehol sem akar elméletet felállítani, hanem csak gyakorlati útmutatásokat ad és igazságokat von el a művészetek virágzásai korának jelenségeitől.” (i. m. 9.); „... bár sokszor tagadja, de mégis elméletileg is számot akar vetni ezekkel (a művészet dolgaival)” (i. m. 10.). Másutt: „*Művészeti elméletének megismerésére . . .*” (i. m. 9.). (Kiemelések tőlem: Sz. K.)

Kelecsényi János felteszi a kérdést: „Új gondolatok-e ezek? Nem, már megérlelte a korabeli német műbölcsélet.” De „kritikával vizsgálja és józan eklektikus módon csoportosítja a legelfogadhatóbb eredményeket.” Ugyanakkor értekezése II. fejezete címéül jelöli meg: *A művészeti fejlődés elmélete*. Ezen belül a fejlődéselmélet interpretációja után úgy véli: „Ez az elmélet . . . kicsit gyenge”, főként *Fechner*: *Vorschule der Aesthetik* c. munkájára, *Alexander Bernátra*, illetve *Grosse*: *Die Anfänge der Kunst*-jára hivatkozva, mint „mai”, „más módszerekre”. Másfelől viszont azt is megállapítja, hogy „A modern esztétika helybenhagyja H. fejlődéselméletét”, s itt *Waernemannra*, *Ruskinra*, *R. Hamannra* utal, akikhez képest Henszlmann bizonyos többletet is nyújt, amennyiben a „hazai feladatok”-ról ír, kiemelten. Végül viszont mindezekkel ellentétben, rendkívül határozottan így értékeli: „*Saját művészetelméleti tanulmányaiból szerkeszti meg rendszerét a XIX. század derekán egy magyar gondolkodó, kifejezést adva az egész század művészetbölcseleti nézeteinek.*” „A romantikus irány harcosa”, „... meghirdeti a romantika főelveit: „egyéni, nemzeti, népi elvét s így „a magyar műelméletben új korszakot nyit.” „Az első magyar művészetbölcselet és a magyar romantika művészetbölcseletje.” (K. J.: H. I. esztetikája, Athenaeum, Philosophiai és államtudományi folyóirat, XIX. k. 1910. évf. II. füzet, 83–132. Idézett részek: 84–94; 100–102; 130–132.)

Jánosi Béla és *Schauschek Árpád* e tekintetben nem ad újat az ítéletekhez. (*J. B.*: H. I. és Erdélyi János aesthetikai elmélete, Bp. Szle 1914. 159. k. 26–65; *Sch. Á.*: H. I. KistTÉ. U. F. LI. (1918) 151–213.

Weber Antal az irodalomtörténeti kézikönyvben nyújtott összefoglalásban nem tér ki erre a kérdésre (i. m. III. 664–667.).

egyre határozottabban hangsúlyozzák Henszlmann sokoldalú munkásságának általános, elméleti jelentőségét. „...erősen kapcsolódik H.-nál történelem és elmélet, ...*átgondolt elvi alapokon* épülnek művei, amelyeknek *elsősorban ez a vonás* kölcsönöz *maradandó értéket*. ...*Az elméleti alapvetés ... elsődleges igénye.*” A művészettörténet „nagy triászának” másik két személyiségével összehasonlítva is a „*rendszerzés és az elméleti felkészültség tekintetében*” lesz „talán Henszlmanné a legnagyobb érdem”.²

Ez a véleményváltozás feltehetően a tekintélyes életmű egyre alaposabb és egyre szakszerűbb feltárásának köszönhető. Mint a többi, múlt századi polyhistorunk esetében is, az egyes tudományágak fokozottan egymás segítségére szorulnak, amikor az életmű egészének együttes értékeit keresik; s a munka természetéből adódik, hogy az egyes részletkérdések felméréseiből csupán távoli körvonalaként rajzolódik ki egy-egy tudós pontosabb portréja, s Henszlmann-monográfia egyelőre még nem is készül. A magyar irodalomtudomány és kritika történetének megírása közben valamennyi jelzett probléma felmerül, s megoldásukhoz adott esetben elsősorban a művészettörténészek eddigi, rendkívül hasznos tevékenysége segít.³ E nyomokon indulva megkíséreltük a Henszlmann-életmű eddigi feldolgozatlan forrásainak tanulságait felbecsülni kritikátörténeti szempontból⁴ és kialakítani az áttekintésükhöz legszükségesebbnek látszó összefüggések hálózatát. Az elmondottak és Henszlmann munkáinak alapos áttanulmányozása után az egész életművön belül egységes, rendkívül módszeres és szívsós építkezést figyelhetünk meg. Olyan rendszeres, tudományos munka körvonalai tűnnek fel előttünk, amelyet a mindenkor külső feltételek: a konkrét történelmi, politikai és gazdasági körülmények figyelembevétele jellemez, de amelybe saját, belső munkatervének és tudói alkatának megfelelően igyekszik „beleszőni” e feltételeket.

Már pályakezdésekor meglepően világos Henszlmann előtt az, hogy mire vállalkozik, milyen koncepció szellemében dolgozik,⁵ s a későbbiekben részle-

² Zádor Anna: Henszlmann Imre emlékezete. Magyar Tudomány, 1964/2. 63—68; 67.

³ Az újabb, művészettörténeti oldalról induló Henszlmann-kutatások kezdeményezője: Zádor Anna (vö. i. m.; H. I. építészetelmélete és a „gótizálás” kialakulása, Az Építés- és Közlekedéstud. I. Közl. 1966(2) 207—228; H. und die Theorie der Neugotik, Sbornik Národního Muzea v Praze, 1967(4/5) 319—323). Tanítványai közül: Timár Árpád Henszlmann művészetkritikai tevékenységéről írta szakdolgozatát (196., kézirat), azóta is e téren folytatja kutatásait; Marosi Ernő előbb szakdolgozatában (A gótikus stíluskorszak szemlélete a magyar művészettörténeti szakirodalomban, 1965., kézirat), majd bölcsészdoktori értekezésében (A kassai Szt. Erzsébet templom középkori építéstörténetének kérdései, 1969., kézirat). Henszlmann alakját mintegy középpontba állította, főként a kassai dóm története monográfiájának értékelése szempontjából. Publikációi: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichte, Annales Univ. Scient. Budapest. de Rol. Eöt. nominatae, 1965. (43—78); Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez, I—III. Műv. tört. i. Ért. 1969/1., 1971/4. Az OMF részéről Dr. Borsos Béla foglalkozik Henszlmann munkásságával (vö. Magyar Műemlékvédelem 1967—68. I—II. 1872—1880; 1880—1888; — Akadémiai Kiadó, 1970.), Komarik Dénes pedig a romantikus magyar építészetéről készülő kandidátusi értekezésében vet fel néhány Henszlmann művészetelméletével összefüggő kérdést. Henszlmann Lilla segítségével és a felsoroltak írásos munkáin kívül élőszóbeli szíves felvilágosítása minden ponton alapvető, jelentős tájékoztatást adott, amelyet ezúton köszönök meg.

⁴ Sz. K.: H. I. művészettörténeti előadásai kritikátörténeti szemszögből (I—VI. Hektografált kézirat, Szépművészeti Múzeum Kvt.a) (kézirat).

⁵ Vö.: „Sokat foglalkozott ez időben” (1840-es évek), „a művészet történetével is s tanulmányainak eredményét egy nagy terjedelmű munkában akarát a magyar közönség elé adni, mely műve egészen Nagy Sándor idejéig A régi művészet története cz. kéziratban van” — olvashatjuk Szinnyeinél (7091.). Marosi Ernő fedezte fel a kassai hagyatékban: „Kéziratai kö-

teiben is utánajár mindannak, amit indulásakor mintegy munkahipotézisként felvázolót.

„... ideje már a művek ama roppant tömegét, melyet a classikai korszakok ránhagytak, a critica fáklavilágánál elrendezni, mindent a maga helyére iktatni, azokat egymással összehasonlítva minden egyes művészet keletkezését, kifejlődését és elkorcsosodását megvizsgálni, az egyes művészetek egymás közti viszonyaira ügyelni, és az antik életnek azokra hatását kellő figyelembe venni” — olvashatjuk például az 1843-ban a Kisfaludy Társaság elébe terjesztett értekezésében, *A hellen tragoediá*-ban.⁶ Önmaga a „művek roppant tömege elrendezésének” feladatából elsősorban egy egyetemes művészettörténet megírására kívánt vállalkozni. Élete, munkája kibontakozásában három nagy szakaszt különböztethetünk meg:

1. 1840/1841—1849.: Pályakezdetétől, első műkritikáitól és a jelentős *Párhuzamtól* az életében, munkájában is alapvető változást hozó szabadságharc bukásáig a „felkészülés” időszaka áll előttünk. Ebben a periódusban munkásságát rendkívül szerteágazó, sokrétű tevékenység jellemzi.⁷ Irodalom-

zött... egy nagyszabású német nyelvű festéztörténeti mű töredéke, amelyet Boehmiánának nevez.” Hozzáfüzi: „Valószínűleg erre utal Vachot Imre, H. akkori lakótársa egy 1840-ben Erdélyihez írt levelében, amelyben megemlíti, hogy H. Boehmmel együtt egy nagy művészettörténeti munkán dolgozik a Belvedere és Boehm magángyűjteménye alapján.” (M. E.: A gótikus stíluskorszak szemlélete... 1963. 8.; Id. levél: E. J. levelezése I. 93.)

Maga Henszlmann a *Párhuzam* (1841) bevezetésében megírja, hogy jelenlegi munkája: óvás, „nemleges út”, első lépés, annak érdekében hogy „a francia általános és felőleges nézetek” el ne terjedjenek. Következő lépésként pedig kijelöli magát a *művészettörténetet*, tanulságainak megszívlelését, s végül a jelenkori rajzolóművészetekre vonatkozó konkrét javaslatait terjeszti elő. (Vö. *Párhuzam*. Előszó. I—VII.) Ezt követően 1846-ban, a nevezetes kassai vándorgyűlés: a műemlékvédelem eszméjének hivatalos felvetésének és a kassai dóm első, egyben a magyar építéztörténetben is első monográfiájának évében megjelenik a Kisf.T. évkönyvében (az 1843—1845-ös évek eseményei között) Henszlmann előadása *A hellen tragoediáról*, melyben mintegy bevezetőül már egy teljes művészettörténeti, egyben művészetelméleti fejlődés koncepcióját vázolja fel. Például a művészetek rendjére, törvényeire vonatkozóan három „törvényt” nevez meg, s közülük az első a képzőművészetekre, azok történetének fejlődésévére vonatkozik. Tehát feltételezhető, hogy foglalkoztatja, s permanens módon foglalkoztatja a művészettörténet. Többi, későbbi írásaiban még nyilvánvalóbb ennek a vezérgondolatnak állandó jelenléte. (L. A művészet fejlődésének törvényei, 1864—65; A középkori építészet, MTA-előadás, é. n.; Tanulmányok a góthok művészetéről. Székfoglaló előadás, 1874. jan. 12.; Tanulmányok a középkori román építészet chronológiá köréből stb., végül: az említett egyetemi művészettörténeti előadásai (1873-tól; Egyiptom—Holland festészetig); A képzőművészetek fejlődése, 1883.)

⁶ I. m. Kisf. T. Évk. 1846 (1843—1845) 125—126. (Az egész értekezés terjedelme: 125—428.)

⁷ Néhány jellemző iránya sokoldalú működésének (részletes bibliográfiát adok a 40-es évek kritikai munkásságáról a B. pontnál):

- a) *A pesti, bécsi és páduai orvosi tanulmányok* befejezése után (1837, Padua); hosszabb itáliai út és bécsi tartózkodás után (1938 őszétől 1841 tavaszáig: magyarul is tanul itt Vachot Imrétől, megírja a *Brutus und die Tarquiniere* c. drámája után a *Párhuzamot*) — 1841-ben Pestre költözik és kiadja könyvét.
- b) 1841-től az MTA levelező tagja (archeológiai, műtörténeti érdek, munkásság).
- c) 1843-tól a *Kisfaludy Társaság* tagja (dramaturgiai tanulmányok).
- d) 1844-től a *Vierteljahrsschrift aus und für Ungarn* c. folyóirat kiadója és szerkesztője Lipcsében.
- e) 1846-tól ásatási munkákat vezet (budai pálos kolostor). Ugyanebben az évben megjelenteti a *Kassa városának ónémet stílu templomai* c. első magyar nyelvű művészettörténeti monográfiáját, s már előbb (1845, P. H.), de most hivatalosan is felveti az országos műemlékvédelem kérdését (Magy. Orv. és Term. vizsg. Vándorgyűlése, Kassa).

kritikai működésének, lapszerkesztő-voltának jelentősebb része is ezekre az évekre esik. Ugyanakkor aktív politikizálása, nemzetnevelői ambíciói (elsősorban esztétikai vonatkozásban) szintén ekkor virágoznak; a negyvenes évek történelmi, társadalmi feladatainak, egyben saját életkorának, baráti körének megfelelően.

2. 1849—1860.: Fontos „közjáték” Henszlmann számára. Az emigráció idején, Angliában, Franciaországban, Pulszkyval együtt „kenyérkereső foglalkozásukká is vált a művészettörténet, amellyel Magyarországon még dilettáns módjára, kedvtelésből foglalkoztak”.⁸ Ez azt a lehetőséget is jelenti, hogy Henszlmann energiájának, figyelmének javát magaválasztotta témájának szentelheti: a középkori építészeti arányelméletnek.⁹

3. 1860—1888.: Az Akadémia palotájának építése miatt hazatér, s most már haláláig lényegében itthon dolgozik.¹⁰ Ez a leghosszabb, legnyugalmasabb s természetesen a legtermékenyebb alkotó korszaka. Az említett konkrét építkezés cezúrájának is tekinthető. A gotizálás, az arányelmélet gyakorlati alkalmazásának kísérlete Henszlmann ilyenirányú munkásságának betetőzése. Ezután specializálódás következik, amely Henszlmann esetében főként háromféle tevékenységet jelent:¹¹

a) Gyakorlati munka:

Archeológia, tervszerű ásatások vezetése, eredmények publikálása;

A hazai műemlékvédelem alapjainak lerakása, az egész ország feltérképezésének megindítása e szempontból;

b) Egyetemi tanári működése:

(1873-tól — ?-ig)

*A művészet története*¹²:

I. Ókori művészet
II. A klasszikai plasztika és fesztészet, 1879.
III. Ókeresztény, bizanti és román művészet

c) Elméleti következtetések levonása:

(Egyetemi előadásai előtt)

A művészet fejlődésének törvényei 1864—65.
(Előadásai alatt)
A középkori építészet, é. n.

f) Nagyhatású *Párhuzama* mellett a „sűrűn megjelenő, tanulmányszámba menő műkritikái révén „kora szellemi életének szigoráról ismert tényezőjévé emelkedett”. (Zádor Anna: i. m. 66.)

g) Mindezt betetőzi a *Magyar Szépirodalmi Szemle* (1847) Erdélyi Jánossal közös szerkesztése, nagyhatású szépirodalomkritikai tanulmányai.

⁸ Marosi Ernő i. m. 15.

⁹ Vö. Some Remarks Explanatory of a Series of Drawings Illustrative of the alleged Discovery of the Constructional Laws of Medieval Church Architecture — Read at an Intermediate Ordinary General Meeting of the Royal Institute of British Architects, December 6. 1852 by Dr. Henszlmann. Közl.: Zádor Anna: H. I. építészetelmélete és a „gotizálás” kialakulása, i. h. függelék 218—228. Théorie des proportions dans l'architecture Égyptienne, Dorique et du moyen-âge. Paris. 1860. Arányelméletéről részletesen: Zádor Anna i. m.; Marosi Ernő: i. m. 17—22. Ugyanitt: H. I. és Viollet-le Duc és köre kapcsolatáról. Összevethetjük ezt a kortársak mindennapi megfigyeléseivel is Henszlmann emigrációbeli szorgalmas tevékenységéről (l. *Degré* Alajos: Visszaemlékezéseim, 1883/II/211.)

¹⁰ Az Akadémia palotájának története, 1862. (MTA kéziratár.) A hazatérés és építészeti tervek körüli vitákról l. még kassai hagyaték (Marosi Ernő életrajza közlése). A folyamatos itthoni munkát olyan külföldi utak és megbízatások szakítják csak meg, mint például az 1862-es konstantinápolyi, athéni út id. Kubinyi Ferencel és Ipolyi Arnolddal, avagy az 1867-es párizsi művészeti kiállításon való részvétel az Akadémia megbízásából stb.

¹¹ Mint már az előbbieken is: nyilvánvalóan nem teljes bibliográfiát nyújtunk, hanem pusztán a főbb tevékenységek körvonalait jelezzük, vázlatoszerűen.

¹² *A művészet története* I—VII. azonos a már említett hektografált kézirattal, tanítványai gondos jegyzeteivel, előadásai nyomán. (Szépművészeti Múzeum Könyvtára 2273. sz.)

Az első nagy művészettörténeti monográfiák megírása, kiadása.

(Vö. A székesfehérvári és kalocsai ásatások, 1860, 1862, 1864, 1873, 1883 stb. Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti-stylű műemlékei ... 1876. stb.

IV. Francia vagy csúcs-íves styl

V. Olasz iskolák, 1882.

VI. Görög, római plasztika és a német festőiskolák

VII. Németalföldi és holland festészet

Egyéb résztanulmányok, monográfiák elméleti részei stb.

(Előadásai után)

*A képzőművészetek fejlődése*¹³, 1888. (?)

A nagyjából három fő működési területen végzett jelentékeny tevékenység szervesen összekapcsolódik többféle értelemben is. Például a hazai ásatások felfedezései eleven, „kísérleti” anyagul szolgálnak mind a művészettörténeti előadások, mind az elméleti következtetések számára. De ez fordítva is igaz: az elméleti elgondolások szerepet játszanak nemcsak az egyetemes művészettörténet interpretálási módjában (periodizációjában, szemléletében, példanyaga kezelésében stb.), hanem az ásatások, műemlékvédelem — s az itt meg sem említett restaurálások stb. — irányának, sorrendjének, középpontba-helyezésének gyakorlatában is.¹⁴

Nyilvánvaló, hogy Henszlmann-nál az „elméleti tevékenység” milyen értelmű. Nem arról a filozófiai-esztétikai kiindulópontú „teoretizálásról” van szó, amelyet már a *Párhuzamban* oly borzadva emleget. Nem spekulatív esztétikai rendszerrel állunk szemben (még csak konkrét művészettörténeti, építészettörténeti rendszerként sem), hanem egy hangsúlyozottan empirikus fogantatású, mindennapi gyakorlat által ellenőrzött, tényeket tiszteltben tartó, lényegében pozitivizmussal határos gondolkodásmódról. De: ez a munkálkodás — és gondolkodásmód — maga a tevékenység és elmélkedés elválaszthatatlanságának módja mégsem mentes teljesen az olyannyira elkerülni igyekezett „elméletieskedéstől”.¹⁵ Henszlmann művészettelméleti nézetei magukban hordják kora élenjáró tudományosságának erőseit, de korlátait is.

Végül: mindez nemcsak szigorúan konkrét történelmi szituációban s annak tudatában történik — tehát már közép-kelet-európai s nemzeti jellegzetességei miatt is eltér nyugat-európai kortársainak hasonló elgondolásaitól —, hanem egy rendkívül markáns személyiség egyedi jegyeit is magán viseli.

¹³ Elméleti tanulmányainak pontosabb címe és lelőhelye: *A művészet fejlődésének története 1864–65.* M. Orv. és Term. vizsg. Munkálatai IX. (358–359; Ua. 1865. X. 296–298.); *A középkori építészet*, Bp. é. n. 1–70. ; *A képzőművészetek fejlődése*, KistÉvk. U. F. XX/1884–85./113.; ue. könyvalakban, Gyulai Pál nekrológiával mint előszóval: Bp. Franklin, 1906.

¹⁴ Vö. pl. Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stylű műemlékeinek rövid ismertetése, Bp. 1876., Magyarország góth-stylű műemlékei, Bp. 1880. stb. — Avagy kisebb tanulmányaiban: Kis-bényei román ízlésű templomnak leírása, 1862; A bél-három-kuti, más-kepp apátfalvi egyháznak arányai, 1866. stb.

¹⁵ „Kiragadott”, de központi példának tekinthető a kassai dómmal kapcsolatos kérdések felvetése és megoldása. A művészettörténész szerint H. könyve (1846) „nem oldotta meg, világosan nem is vetette fel az építéstörténeti problémákat, *normatív szemléletével eleve egy akkor már letűnőben lévő tudománytörténeti fázishoz csallakozott.*” „Az első csapás akkor érte az épületet, amikor Fábry Ignác püspök alatt, 1846-tól kezdve Gerster Károly tervei és *H.I. tanácsai alapján* hozzáfogtak első »rendbehozatalához«” ... a vadonatúj formák, megváltozott összkép, inkább a romantikus restaurátorok gótikáról alkotott elképzeléseit, mint a templom eredeti képét tükrözte.” (Marosi Ernő: A kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetének kérdései; doktori értekezés, kézirat, 4. 12. Kiemelések tőlem: Sz. K.)

2. Henszlmann művészetelmélete

Miként lehet — a vázoltak alapján — röviden összefoglalni Henszlmann művészet-teóriájának lényegét? Szemben a látszattal, nemigen lehet ezt a gondolatrendszert az általa kiemelt „művészet fejlődésének törvényeivel” jellemezni. Nem lehetséges ez, mert igaz ugyan, hogy mind a fejlődés-elv, mind a „törvény”-keresés és megfogalmazás igénye elméletének „conditio sine qua non”-jához tartozik, de nem kevésbé lényeges mindezek mély beágyazottsága egy-egy mindig konkrét történelmi, társadalmi fejlődésrajz egész folyamatába.

Henszlmann következetesen végiggondolt rendszert alakít ki magának. S ha e rendszer gyűjtőpontját keressük, akkor azt egy sajátosan értelmezett „szervesség” mozzanatában véljük megtalálni.

„... (a művészi) összhangzat hatása soha *nem* származhat valamely önkényes módból, hanem épen ellenkezőleg *csupán szerves munkálatból* eredhet, melyben *minden nagyobb vonás vagy alrendszer* a tőle függő *kisebb vonásokat* szüli, és mely szerves munkálat következtében továbbá *minden rendszer* (például a tövek vagy táмокé) *nem csak a főegységtől, hanem még az egyes rendszerek közti kölcsönös viszonytól is függ.*”¹⁶

Szándékosan idézünk az általunk „közjátéknak” nevezett periódus (1849—1860) arányelméleti kutatásainak első nyilvános, londoni előadásából (1852. december 6.). Itt rendkívül szabatosan és fogalmi nyelven, absztrakció formájában találjuk meg a kiemelt alapelvet. Ugyanakkor módunk van összehasonlítani a Royal Institute of British Architects kéziratárában megőrzött, eredeti, angol nyelvű szöveget a korabeli magyar fordításával.¹⁷ Ez az egybevetés a szakkifejezések pontosabb értelmezése miatt jelent nyereséget. (Például az „alkrendszer” eredetileg: „system of construction”.) Másrészt, éppen azért, mert egy bizonyos szaktudomány (építészettörténet) egy bizonyos korszakának (középkori építészet) egy bizonyos konkrét „részletkérdéséről” (gótika, arányelmélet) van szó — iskolapéldája lehet annak, hogy az itt fogalmilag kifejezett állítás („minden nagyobb vonás vagy alrendszer — system of construction — a tőle függő kisebb vonásokat szüli...”) nem csupán az adott szaktudomány adott részletkérdésére vonatkozik — a szerző szemlélete szerint —, hanem annál jóval szélesebb körű koncepció egyik konkrét alkalmazása csupán. Tehát ma már, évszázados távlatból, és az életmű egészének áttekintési lehetőségével rendelkezve, megkockáztatnánk azt a feltevést, hogy az itt idézett, jól átgondolt kijelentés az egész Henszlmann-oeuvre esszenciáját is képviseli.

Saját működése, a *Párhuzamtól* (1841) *A képzőművészetek fejlődéséig* (1888) — „nem önkényes mód”, hanem „szerves munkálat” (organic process). Művészetelméleti felfogása lényegében változatlan élete során. Annnyiban módosul, hogy az első szakaszban (1841—1849) még szinte univerzális horizontú szemlélet a második periódusban (1849—1860) látszólag egyetlen szaktudományos részletkérdés kutatására koncentrálódik: a középkori arányelméletre; s végül az utolsó, „termő” időszakban (1860—1888) a felvázolt egyes tudományágak (archeológia, műemlékvédelem, művészettörténet, építészettörténet stb.) körén belül specializálódik. Ezt az azonosságot és mégis belső

¹⁶ H. I. I tagnak az építészek' angol kir. intézetében tárgyalat fölfedezéséről a' középkori egyházépítészeti elv körül... *Tasner Antal* jelentése, M. Ak. Ért. XIII. év II. sz. 1853. 45—53. — Közli: *Zádor Anna*: i. h. 219.

¹⁷ Vö. *Zádor Anna*: H. I. építészetelmélete és a „gótizálás” kialakulása...

módosulást: szakszerűbbé válást szemléltethetjük például az egyes periódusok jellemző elméleti megállapításainak egymás mellé állításával.¹⁸ Ez a módosulás természetesen szorosan összefügg a tudományágak európai fejlődéstörténetével, s leegyszerűsítve lényegében egy természettudományos fogantatású, s ilyen minőségében a filozófiai-esztétikai spekulációtól őrizkedő, romantikus művészet-elmélet pozitívizmusba áthajlásának lehetünk tanúi.

Ebben az értelemben egységesnek tekintve esztétikai nézeteit, most már felvázolhatjuk e rendszernek minősített elmélet teljes körvonalait. „Vázat” mondunk és „körvonalakat” említünk, elsősorban azért, mert a már említett fokozatos specializálódás főként két vonatkozásban jelentős számunkra. Egyrészt: jelenti azt, hogy a vizsgált jelenségek köre szűkül, például a pályakezdésnél még majdnem minden művészi ágra kiterjedő figyelem a későbbiekben már inkább csak a művészettörténetre, ezen belül is az építészettörténetre, s mintegy kedvtelésből a festészetre szorítkozik. Másrészt viszont nem szabad elfeledkeznünk az ellenkező-irányú belső folyamatról sem. Arról a tényről, hogy a főként ifjúkori munkákban kifejtett koncepció: „az egymással életművi kapcsolatukban tekintett művészetek”,¹⁹ tehát valamennyi művészi ág figyelembevétele, mégpedig kölcsönhatásuk szem előtt tartása élete végéig érezteti hatását. Ez utóbbi annyit is tesz, hogy a már kiemelt specializálódás nem zárja ki a szemléletnek azt az „univerzális” jellegét, amely túl valamennyi művészi ág kölcsönhatásán ezek *konkrét* társadalomtörténeti, adott földrajzi, gazdasági háttérét is szervesen beépíti rendszerébe. S ezen belül is hangsúlyoznunk kell: ez a „beépítés” olyan értelemben történik organikusan, hogy minden alkalommal messzemenően meghatározónak, *alap*nak tekinti e materiális létfeltételeket, s ezekből magyarázza a tudati jelenségeket, nem pedig megfordítva.²⁰

Így művészetelméletét legjobban művészettörténeti fejlődésrajzzal szemléltethetjük. Olyan fejlődésrajzzal, amelyben a főszerepet a már kiemelt „szervesség”, az „egymásból fejlődés” játssza. Ezt az „egymásból fejlődést” éppen a szintén hangsúlyozott „egyes rendszerek közti kölcsönös viszony” miatt, „az összes művészetnek összes élete” figyelembevétele miatt, s végül, mert ezt „az emberiség összes életével” „analógnak” tekinti, csupán több oldalról meg-

¹⁸ A *Párhuzamban* (1841) pl.: „Az eleven, jellemzetes, és célirányosnak viszonyos szigorú kapcsolatáról” beszél, s hangsúlyozza: „... szigorú *organicus* kapcsolat létezik a három művészeti fogalmak között”, „sikertelen, de még káros föladat is volna, ha amazok kelleténél inkább *theoretikai* módon választatnának el egymástól” (8); a stílust úgy határozza meg egy-egy mester esetében, mint „*egész lényének, gondolkozásának* ... szóval *minden testi és lelki összesen munkálkodó tulajdonságainak végeredménye*” (20); „Az élő organizmusban mindig s szüntelen a *munkálkodó részeknek egymáshatása* soha ki nem fáradó, egymást módosító agense létezik”. A *hellen tragoediából* (1843): „A művészeteket egymással életmű kapcsolatukban kell tekinteni” (i. h. 128.). A hellen mítosz, élet, művészet egymással átitatottságát egymásból szülemleszt fejtegeti, hivatkozva az egyiptomi, indus eltérő jellemű, de hasonló belső, szerves összefüggést felmutató kultúra példáira (147). A *művészet fejlődésének törvényei* (1864–65) így kezdődnek: „A művészet szintűgy, azaz *szervi szükségességgel* teremti művét, mint létesíti teremtményét a természet” ... stb. (i. h. 358.). Végül: A *képzőművészetek fejlődése* (1883), miközben egyetemes fejlődéstörténeti képet nyújt, ezen belül is pl. a mű és művész viszonyát így látja: „Felfogás alatt értjük a *műnek szülemleszt és fejlődését* a művész belsejében. Miután a tárgyának képe benne mintegy felvillan, szükséges, hogy ... mindinkább bensőleg kimivelje” (37); „... az okszerű és szervi stíl” minőségi fokozatként, mérekegint szerepel (73–74). A művészet speciális feladatai között említi elsőként a „szervességet” („lex organisationis”-t) (99–101) stb.

¹⁹ Vö. A hellen tragoedia, 1843. i. h. 147.

²⁰ Vö. A művészet története I./1–158; III./1–10. stb.

világítva foghatjuk át. Feltehetően ez a magyarázata annak, hogy a Henszlmann esztétikájáról értekezők többsége azt az önmaga által nyújtott táblázatot idézi, amely a „művészet külön nemeinek” egymásból fejlődését mind függőleges, mind vízszintes párhuzamokkal szemlélteti.²¹ A költészet, zene és rajzművészetek fejlődését „első, másod és harmad születésűekre” tagolja, s az időbeli egymásutánt úgy kapcsolja össze a térbeli egymásmellettiiséggel, hogy ez a kapcsolat egyik esetben sem mechanikus, hanem inkább speciálisan „organikus”.

Ez az „organikus” szemlélet alapvetően az e l e v e n t a p a s z t a l a t, az empíria elsődlegességének igényéből táplálkozik. Úgy véljük, ebből az igényből fakad az a felfogás, mely szerint n e m a művészetek egymással szervesen összefüggő történetéből indul ki, hanem a művészeteket létrehívó, azokat lehetőségeiben meghatározó, konkrét történelmi-társadalmi feltételekből, s azon belül is a „szükségelektől”, a technika adott fejlettségi fokából, s a földrajzi adottságok szerint alakuló „anyagi” keretektől. „Az első születésű művészet mindig az, mely az ember e l s ő s z ü k s é g l e t é n e k e l e g e t e s z ; a másod- és harmad-születésű művészet megjelenése sem késhet sokáig, bár az utóbbiak kifejlődése lassabban halad, mint az első születésűé”;²² — olvashatjuk törvényeinek nyolcadik tételében. S ez az állítás még erősebb hangsúlyt kap akkor, ha egybevetjük azzal a ténnyel, hogy éppen ez, a „szükségelethez” tapadás, az „anyagának és eszközeinek physikai” megszabottsága miatt kutatja az építészet törvényeit első helyen.²³ S ha itt „extenzíve” bővítettük a kört, jelezve, hogy e művészetelméleti rendszernél a teljességre törekvési jelenti a megfelelő korszak földrajzi, gazdasági, történelmi stb. viszonyainak, változásainak messzemenő figyelembevételét, akkor hozzá kell tennünk gyorsan: ugyanez az elvben „végtelenségig” fokozhatóság jellemzi az elgondolás „intenzivitását” is. Éppen ez az egyszerre „univerzális” és aprólékosan pontos törekvés az oka annak, hogy egy rövid összefoglalásnak utalásokra kell szorítkoznia. Legszemléletesebbnek ígérkezik talán egy konkrét példa felvázolása. A művészetek közül az általa is kiemelt építészetet, s ezen belül a kezdetként tekintett Egyiptomot választjuk például.

„... az egyiptomi nemzet legelőbb fejlődővén a kulturális életnek mintegy gyökét képezte”, ... „s a művészettörténetben is a legrégebb helyet foglalja el” — írja. Majd, miután az e g é s z előadássorozatot, s így Egyiptom történetét is a földrajzviszonyok, Egyiptom lakói, ruházkodása, írása, irodalma, istenei, balzsamozás, temetkezés, halotti szertartások — végül az „egyptomi év” (Nilus áradásaihoz igazodás) — pontos ismertetésével kezdte, s minden művészettörténeti megállapítást ezekre az anyagi, technikai tényekre alapozott, tehát mindezek után véli úgy: „E viszonyokból magyarázhatni az egyiptomiak nagy hajlamát a symbolismushoz, a jelképezéshez”.

²¹ Vö. Születésük:	Költészet:	Zene:	Rajzművészetek:
első	epica	rhythmus	építészet
másod	lyrica	melodia	szobrászat
harmad	dramaturgia	harmónia	festészet

(A művészet fejlődésének törvényei, 7. törvény, i. h. 358.)

²² Vö. uo. 8. sz. törvény.

²³ Vö. *A művészet fejlődésének törvényeihez a második előadásban (1865) Az építészet általán tekintve c. rész társul. Ugyanígy nem véletlenül választja A középkori építészetet hosszú értekezése tárgyául (MTA-ülés), illetve egész élete központi problémájául a gótizálást s az arányelmélet titkainak kutatását.*

S ha a fentiek jelezhetik, hogy az egyiptomi építészetet *s z e r v e s e n* származtatja a helyi földrajzi, történelmi: anyagi meghatározottságokból, akkor érzékelhetjük ugyanennek az organikus folyamatosságnak továbbgyűrűzését, akkor is, amikor most már az egyiptomi művészeti ágak egymással való kapcsolatát így látja: „A colossális jellem az *építészből* átmegegy *leányművészetre, a plasztikára*, pedig nem annyira az utóbbi műveinek méretére, sem mint a *felfogására*, mert a colossál mérvek a szobrászatban inkább az újbírodalomban jönnek szokásba”. Majd később: „Úgy kell hinnünk, hogy azon korból, melyben a legrégibb egyiptomi *domborművek* származnak, ezek is, *mint a szobrok túl voltak az építészet gyámságán, s elég önállólólag léptek fel az emez által számukra készített falakon, sőt a halotti táblákon.*”

Tehát e szemlélet szerint a művészetek, mint a tudományok, vallások és mesterségek: az adott szükségletek s az adott földrajzi, anyagi feltételek „gyermekai”. Ezen belül pedig az egyes művészeti ágak úgyszintén „egymást szülik”. A visszatérő „anya és gyermek” stb. élővilágból vett hasonlatok tehát többet jelentenek egyszerű, ismétlődő, szemléletesség kedvéért alkalmazott metaforáknál. Ez, az *élő szervezet: az organizmus* törvényeire, alapján a fejlett természettudományokra tekintő, azokat mintául vevő felfogás Henszlmann művészetelméletének egészét s minden egyes részletét áthatja. Nemcsak az építészet „leánya” így a plasztika, majd azé a festészet; hanem a többi művészeti ágon belül is hasonlóan látja az „egymásból szülemlést”. A művészeti ágak egymásmellettségét is ilyen „szerves” — és nem mechanikus — kapcsolatnak tekinti: egy azonos kor jellemét viselő, fejlődési rendjének alárendelt, attól függő kor-gyermekeinek. S hasonlóan tekinti az egyes művészi formák, stílusok, irodalomban a műfajok történetét is. Így tehát a kiindulásként használt egyiptomi művészet története példaértékű csupán. Az egész egyetemes művészet történetére, s azon belül az egyes művészeti ágakéra, illetve azok egyes formáira is vonatkoztatható az, amit itt így fejez ki: „A *kőépítészet* a régibb *faépítészből* átvett több alakzást; első helyen egyik *sorbéli oszlopát*, továbbá *fiokzatát*, vagyis *táblákra* való felosztását, és a táblák elkülönítését *léczezettel* (Luttenwerk), továbbá a mennyezet *álgerendázatát*, végre többrendbéli díszrészletet, például a triglypheket, a szögefejeket sat. Ellenben a *faépítészet*, *legkönnyebb és régibb* volta miatt nem követte a *kőépítészet* mintáit, de lehet általános elrendezését követte.”²⁴

Példánk azt is érzékeltetni kívánja, hogy ez a kor fejlett természettudományára támaszkodó művészetelmélet nemcsak az *időbeli* egymásutánt hangsúlyozza „szerves” módon (anya — leánya), s nemcsak a *térbeli* egymásmellettségnél veszi figyelembe — szintén „organikusan” — az egyes nemzetek eltérő földrajzi, történelmi stb. viszonyaiból fakadóan eltérő jellemű „költészet, zene, rajzművészetek” eltérő jellegű, ütemű fejlődését; hanem mindezekben technikai, *fokozati* különbséget is lát, szükségszerű egymásratámaszkodást. Ez az egymásratámaszkodás tehát egyrészt szintén többértelmű: a történelmileg egymást követő kultúrák *egyes művészeti ágai* egymás tapasztalataira támaszkodnak (pl. a görög építészet az egyiptomira s a római a görögre stb.); ugyanakkor viszont egymásra támaszkodnak a *különböző művészeti ágak* is (a szobrászat az építészből, a festészet a szobrászathól fejlődik tovább stb.). Másrészt külön hangsúlyoznunk kell azt, hogy Henszlmann rendszerében ismeretlen

²⁴ A művészet története I/5; I/99—100; I/103; I/80; I/63; I/76.

az akár időbeli, akár térbeli, akár nembeli *merev* elkülönítés. Ehelyett nagy figyelmet szentel minden téren az *átmenetek*nek. Kezdetben — pl. az egyiptomi „colossális” építészetben — a művészi ábrázolás „*jelvi*” vagy „*jelképes*”. Később, fejlődése során eléri a „*typicus*” előadásmód szintjét — pl. az antik, görög plasztikában —, majd fokozatosan közeledik az egyre *egyéni*bb ábrázoláshoz:

„Mihelyst az emberiség a jelképes és tipikus korba lép, készítményei rögtön a *nemzeti* jellemet veszik fel, s annak alanyisága nöttön nő a művészet virágzó korában; így nem nehéz ha a mű hasonló vagy ugyanazon tárgyat adja elő, megmondani: Egyiptomban, Assyriában vagy Görögországban készült-e?”²⁵

Tehát ez az „alanyiség” növekedése megnyilatkozik a nemzeti jelleg fokozott jelentkezésében, de az iskola és a mester karakter-jegyeinek növekedésében is. „Nagy mesterek alanyi jelleme” képviseli az eredetiséget. Az ábrázolásmódnak ez a fejlődése tükröződik az egyes művészi ágak egymásutánjában (az építészet, illetve a líra a jelképeség, a szobrászat, az epika a *typus*, a festészet és a dráma az egyénítés kifejezésének alkalmas területe), de tükröződik azokon belül is. (Például a festészetben alapfokon az egyénnel, középfokon a mindennapi élet viszonyaival, legmagasabb fokon a történelmi élet viszonyaival találkozunk, azaz az arckép, genre-kép és történelmi kép fokozataival.) Ugyanakkor az egyes művészi eszközök, műelemek fejlődését, illetve létrejöttét is megfigyelhetjük e folyamat nyomán. Például a bizánci festészetben még a szobrászathoz hasonlóan, „merev sorokban állíttatnak fel az alakok”. Cimabue, majd főleg Giotto „eltér a merev soros elrendezéstől”, az „epizódokat ide s tova genre-szerűleg kezeli”, „azzal is elevenebbé teszi a bizantiak *compositioit*”. Egyidejűleg a típustól a „jellemzetes” felé halad a festészet több más vonatkozásban is.

„*Régibb* műveiben Giotto fejeiben még némileg a *typus* nyilatkozik, az arcképek egymáshoz hasonlítanak, kivált az egy osztálybelieké, p. a szerzetesek és az angyaloké, ezek még későbbi műveiben is többé-kevésbé eredeti *családi típust* hordanak magukon, de másrészt Giotto volt, ki érett korában az *alaki jellemzés*ét nagyra vitte kivált apostolaiban, kik igen különböző jellemmel tűnnek elő, holott régebben s főleg a Bizantiaknál, mindnyájan csaknem ugyanazon mogorva öreg képpel vannak ellátva.” „... a *compositioja*, alakjai, csoportozata még kezdetleges; a *tér* elterjedése és főleg a *táj* mélységi kifejezése még hiányos; képei még laposak, alakjai kevésbé mintázták, a *színezet* sem összehangzatos, hanem inkább tarka.”²⁶

E sokrétű folyamat továbbfejlődése például Masaccio-nál figyelhető meg. A különbség Giotto és közte nemcsak az, hogy Giotto „több vallásos ihletettséggel dolgozott”, hanem: „inkább ki kell mondanunk, hogy Giotto a *valódi életet* még nem fogta fel oly *behatólag* s annyira *részletezve*, mint Masaccio és itt jellemzőleg használhatjuk a *drámai* szót, azaz Masaccio mintegy folytonos cselekvést tudott előadni, melyben ... személyei küljelenetekben, egy-

²⁵ „Jel” „oly tüntetés, a képzőművészetben oly alak, mellyel az érzékek útján figyelmet gerjeszteni kívánunk”. Jelkép és jelzett dolog között határozott viszony van, akár megállapodás, akár hasonlóság alapján. (Pl. az egyiptomi scarabeus a világ jelképe.) „Typikai felfogás”, — „a faj különböző egyéneit szemlélve, ezektől elvont mintegy fogalomféle alakot teremtünk”. (A képzőművészetek fejlődése, 7–8, 9–10; 17–18.)

²⁶ A művészet története V. Olasz iskola 17, 18, 20–21, 48–49. (Kiemelések tőlem: Sz. K.)

másutáni fejlődésben jelennek meg, megtartva mindig egyéni . . . alakjaikat”²⁶. Azaz a jelképeességtől a tipológiai keresztül a „jellemzetes” felé fejlődik az előadás, s eközben az élet egyre elmélyültebb, sokoldalúbb ábrázolását, az egyes ember és az emberek között kialakuló viszonyok egyre bonyolultabb összefüggéseinek felfogását tapasztalhatjuk. Ezzel együtt a művészi alkotások is egyre jobban „megelevenednek”, egyre hasonlóbbá válnak a természet élő jelenségeihez. Az előadásmód egyre mozgékonyabb, drámaibb lesz, az ábrázolt lelkiállapotok és a kifejezés szenvedélyessége fokozódik, a technikai eszközök egyre kifinomultabbakká válnak.

Henszlmann korában a művészet középpontjában már ez a „felső fok” áll. A művészt célja az egyén és az egyének közti viszonyok létszerű, jellemzetes és nemzeti jellemű előadásmódja, amelyet gyakran nevez „*realisticus*”-nak.²⁷ A „*realista*” tehát Henszlmann értelmezésében „a természet törvényeit követve” jellemzetes, eleven művet teremt, szemben a korábbi, fejletlenebb „*typicus*” felfogással, amelyet „az idealisták . . . *eszményinek* neveznek”, elfeledkezve arról, hogy a típus lényege éppen „az egyéniségtől való elvonásban tetőzik”. A természetben pedig nincs típus, „csak egyén”. Így a „realizmus szűkebbnek tartja a tetsző körét, semhogy korlátozná a művészetet”, „új meg új anyagot és okot szolgáltat az elméletek új meg új megváltoztatására”. A „*realisticus*” így szemben áll a „*naturalistikus*”-sal is, melynél „... kárhozzatják a szoros, szolgai ragaszkodását mintájához”, s ezt „megérdemli, fattyúsarja a relismusnak”²⁷.

Az így felfogott művészet tehát „szervi szükségességgel teremt művét” mint a természet — de a természetől eltérően „csak *színleges valót* teremt”, a „hatás nemét megváltoztatja”, „saját módján” „*művészi valót*” hoz létre. Bármely tárgy lehet a művészi újratерemtés anyaga, a hangsúly a saját, művészi törvények szerint történő transzformáláson van. A „szép” szóval „a tetszésnek alanyi érzetét fejezzük ki”, amely a történelem során változik, „idombájnak” (Formenreiz) nevezhetnénk inkább. A művészetnek tehát nem „szépet” vagy „eszményt” kell létrehoznia, hanem a „művészet speciális feladatainak” megfelelőt.

A „*művészi*” tehát magában foglalja a saját történelmi korának sajátos nézetét, nyersanyagának és eszközeinek szakszerű kezelését egy szerves, eleven, jellegzetes, összhangzó egész megteremtése érdekében, melyben minden részlet: „csak elem, attól függ milyen egészben szerepel”.²⁸

Ez a művészetelmélet tehát hangsúlyozza az *időbeli* egymásutánt „szerves” módon (anya — leánya); figyelembe veszi a *térben* egymás melletti nemzeti művészetek, ezen belül *különböző művészi ágak* fejlődését szintén organikus módon, azaz mind az egyes *nemzeteken belül*, mind a *különböző nemzetek között* egymásra támaszkodik a költészet, a rajzművészetek, a zene történelmi fejlődése. A görög művészet például az egyiptomira épül, a római a görögre stb.; a szobrászat az építészetből, a festészet a szobrászathoz fejlődik tovább. Ugyanakkor mindhárom művészi ágban a *művészi ábrázolás* változása a *jelképes*, majd *tipikus* felfogáson keresztül halad az *egyéni*, „*jellemzetes*” megragadása felé. Mindez jelenti a *technikai* színvonal emelkedését, azaz a nyersanyagok: kő, fa, vegyi anyagok, festékek egyre fölényesebb birtokbavételét; jelenti a valódi élet egyre elmélyültebb és elevenebb felfogását; ugyanakkor

²⁷ A képzőművészetek fejlődése, 132—133, 97—98, 9—10; 132—133, 140—141.

²⁸ I. m. 97—122, 122—133, 131—144, 143—144.

a műnemek, műformák, művészi eszközök gazdagodását és finomodását. Azaz a történelmi fejlődés az *esztétikailag egyre magasabb* fokozatokat teremti meg. Ez a kibontakozás a biológiai fejlődéshez hasonló természetű. A kialakulást, „virágzást” „hanyatlás” követi, a történelmi „ifjúkor”-ral, „férfikor”-ral illetve „öregkorral” párhuzamosan.

3. *A Párhuzam és A hellen tragoedia*

Az 1840-es években két nagyobb dolgozat tanúskodik arról, hogy Henszlmann általános művészetelméletét miként alkalmazza konkrét esztétikai kérdések vizsgálatára. Együttal az egész életmű viszonylatában is ez a két munka képviseli legközvetlenebbül gyakorlati kritikusi működésének elvi hátterét. Mindkét esetben témájának kiválasztása már kora egy-egy sarkalatos esztétikai kérdésfelvetéséhez kapcsolja. A nálunk különösen elhanyagoltabb „rajzolóművészetek”, illetve a dramaturgia problémái egy-egy góciát képviselik a művészetről vallott nézetek változásának. Meghatározott szakterületeken belül, speciális szabályszerűségek feltárását tűzi ki célul, de általános szemléleti változás érvényével. Mindkét fejtegetés a „keresztény művészet” egyedi vonásait állítja szembe történelmi előzményeivel, főként antik megfelelőivel. A „keresztény művészet” korát a középkortól saját jelenkoráig terjedően fogja fel, ahogy ez már Hegelnél és a romantikusoknál szerepel.

A *Párhuzamot* érezhetően a pozsonyi országgyűlések hazafias felpozíciója ihleti. Az 1839–40-es eredményes országgyűlésen személyesen is részt vett a szerző, már végzett orvosként, hosszabb bécsi tartózkodása után. Összegyűjtött tudásanyagát, érlelődő ambícióit foglalja össze itt, program formájában. Közelebbről vizsgálva, a párhuzamot nem elsősorban a címben jelzett „őkori és újkori művészeti nézetek és nevelések közt” találjuk; hanem inkább az antik művészetből elvont akadémiai követelmények újkori gyakorlata és a középkori természetes felfogás között. „Nemlegesnek” nevezi módszerét, mivel az uralkodó, intézményes esztétikai normák kritikája jelenti gondolatmenete gerincét. Kilenc fejezete közül hét a jelenkori művésztképzés, rajzoló-művészeti gyakorlat, közönségizlés elhibázottságát taglalja. A bevezető és befejező rész foglalja össze azokat az elvi alapokat, amelyekről indul, amikor az adott állapot tarthatatlanságát és egy merőben más irány követését hirdeti.

Kiindulásának és végkonklúziójának egyaránt a művészet jelenkori helyzete a tárgya. Elméleti álláspontja vezérfonálul szolgál a helyzetelemzéshez, a művészettörténeti példák, párhuzamok rávilágítanak a zsákutcába jutott szemlélet okaira. Ugyanakkor határozottan leszögezett esztétikai nézetei következnek a leszűrt történeti tanulságokból, az adott állapot jellemzéséből. Mindehhez a számbavett teoretikusokat válogatottan, a kiemelt szempont szerint, összevontan idézi. Előterbe állítja „a theoretikai nézetek mindenkori kész átvitelét a gyakorlásra”, „a régi művekből a természet nemesítésére” „hamis zsinórmérték” elvonását. Így Winckelmannt, Lessinget és Schillert is elsősorban az akadémiai kánonok, az „ideál” fogalma megteremtőiként idézi. Szembeállítja ezzel saját megfogalmazását a művészet valódi föladatáról: „az elevennek, a jellemesnek és a célirányosnak anyagához alkalmazott előadását”.²⁹

²⁹ Henszlmann Imre: *Párhuzam az 6- és újkor művészeti nézetek és nevelések közt* különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon, 1841. 5.

Ehhez a meghatározáshoz felhasználja Aloys Hirt dolgozatát, a *Versuch über das Kunstschöne*-t,³⁰ főként az általános „szép” különböző területeken különböző módon történő értelmezésének tanulságát és a „művészi szép” megkülönböztetését, ezen belül a „karakterisztikus”, az „individuális” mozzanatainak kiemelését. De tovább lép, és — külön meg nem jelölt módon — a kor nagyhatású útibeszámolóinak módszerét, tapasztalatait alkalmazza. Waagen és Rumohr írják le először olyan tárgyyszerűen az egyes műveket, azok formáinak, technikájának, stílusának egyéni megkülönböztető jegyeit, hogy a közvetlen, eleven megfigyelés pontos adatokat, történelmi meghatározást nyújt. Az ő gyakorlatuk és a „berlini műértőké” J. D. Boehm, a bécsi éremvéső és műgyűjtő szemléletének szerves része, Henszlmann mellette sajátítja el a módszer alkalmazását, a műérzők iskolázottságát. Ha összehasonlítjuk könyvét a későbbi, Boehmről írt emlékezésével, ráismerhetünk mestere tételeinek visszahangozására, még kedvenc művészettörténeti példáinak átvételére is.³¹ Mégis, mindezeket az örökségeket nemcsak közvetíti, hanem meghatározott céllal csoportosítja, veszi át és alkalmazza. Nemcsak szembeszáll a művészi gyakorlatot lebéklyózó, akadémiai szabályok által korlátozott „szép” felfogásával, nemcsak kiterjeszti a művészi szabadság körét a romantika hitvallásainak megfelelően, az e g y é n i t, nemzetit, természetet helyezve középpontba, a rút ábrázolásának is helyt adva, hanem — mintegy egybeolvasztva a tanulmányozás és megfigyelés tapasztalatait — megkísérli a „művészi” fogalmi körülhatárolását. Idézett definíciójának minden összetevőjét értelmezi, indokolja, kidolgozza, miközben szemléletes példákkal illusztrálja azokat. A „jellemzetes” fogalmán belül megkülönbözteti annak tárgyilagos, alanyi és nemzeti vonatkozását. Tárgyilagos jellemzet: „minden az egyedhez tartozó tulajdonságoknak s erőknök életműi összekapcsolása és működése.” Alanyinak a mű személyes jegyeit, az eredetiségét tekinti. Nemzetinek — a más nemzetiektől megkülönböztető vonásokat, amelyeket az eltérő történelmi, földrajzi, gazdasági s egyéb viszonyokból eredeztet.

A művészet „... csak akkor érdemli nevét, ha characteristicus viszonyban áll mind a szerzővel, mind annak nemzetével, mind pedig a képezett tárggyal.”³² Vagyis nemcsak egy jellemvonásról van szó, hanem ez a vonás egyben „viszony” is, bizonyos mód, amely már magában hordozza a következőkben taglalt sajátosságokat is: az elevenséget, a célirányosat és az anyagához alkalmazott előadást. A „szüntelen munkálkodó részek” „egymásra hatása” az élő organizmusban, ahol „minden belső változás külsőt, és viszont minden külső változás az organismusnak belső változásokat szokott okozni” — ez a kölcsönös feltételezettség az, ami az eleven műben kell hogy tükröződjön, a maga „elkerülhetetlenül szükséges összhangzatában”. A színpadias, a szabályszerű ellentéte mindennek mesterkéltségével — a drámai pillanat (Lessing) pedig alkalmas megnyilvánulása. Ennek a karakterisztikus, eleven egységnek, ahhoz, hogy létrejöjjön, saját szolgálatába kell állítania minden részletét, alkalmazott anyagát, eszközeit. „Célirányosságnak” kell áthatnia például térbeli elrendezésnél az „egységek csoportosását”, a compositiót. Csak a nyersanyagok, eszközök,

³⁰ Die Horen, 1797. 7. sz. 1—37.

³¹ Henszlmann Emerich: Daniel Joseph Böhm, Oesterreichische Revue 1866. I./110—127. Megtaláljuk például az utcai mozgást villámgyorsan megöröklítő Masaccio és az elefántot mozgás közben több ormánnyal ábrázoló Rembrandt példáját, itt és a *Párhuzamban* is.

³² *Párhuzam*, 17. 8.

s azok technikai kezelésének fölényes elsajátítása után és alapján rendelheti alá mindezeket a művész akaratának, a „teremtendő” műnek.

Mindezek taglalásánál, értelmezésénél is nagyobb hangsúlyú az, hogy „szigorú *organicus kapcsolat* létezik a három művészeti fogalmak között”. Ez az alapelv Henzlmann részéről nemcsak hangoztatott tétel, hanem annyira vérévé vált látásmód, hogy fejtegetéseiben is tanúi lehetünk, amint minden egyes részkérdés tárgyalásánál újra visszautal az egészre is. Ismétléseinek is egyik oka az, hogy negatív és pozitív példái más-más vonatkozásukkal újra meg újra illusztrálják szorosan egymásra épülő következtetéseit. A jelenkori művészetről, közönségről megrajzolt kép esetében is az egyes jelenségek többszörös ok-okozati viszonyban állnak egymással, s ebben a szerves, kölcsönös függőségben világítja meg ezeket. Így, amikor megállapítja, hogy „az úgynevezett művelt közönség ítélettel nem bír, sőt nem is bírhat”, ennek indoklása, a „belénevelt rossz-szabályok” munkája akkor elevenedik meg igazán, amikor kialakulásában, az akadémiai nevelés bemutatásában szemlélteti. Ennek az oktatásmódnak eltorzultságát pedig a régi német művészet műhelyeivel való összehasonlítás világítja meg. A középkori mester, aki néhány tanítványával közös műhelyben dolgozott, előbb könnyebb feladatokat adott a kezdőnek, de már akkor is a gyakorlati munkából juttatott egy-egy részt: építészetben a kövek előkészítését, festészetben a festékek dörzsölését és vegyítését. Így egyszerre művelte a tanuló „izomérzékét” és szoktatta kezét a vésőhöz, ismertette nyersanyagaival, például a kövek keménysége megkülönböztetésével. Minden esetben a „mechanikai tökély” együtt alakult „a szellem kifejlődésével”. Ez utóbbi játszotta a főszerepet. Az egyént sokoldalú technikai ügyességgel fölvertezték, de elvárásokkal nem korlátozták. Közvetlenül a természet gazdagságát használták mintául, tág teret engedve az egyéniség kezdeményezésének, amelyet megbecsültek. A „lépcsőnkint kifejlődések s a gyakorlat és a nézetek közti aránylagosság” jellemezte ezt a képzést. A jelenkori akadémiai oktatás mindennek homlokegyenest az ellentéte. A tanulók mechanikusan fejlesztik pusztá kézügyességüket, amikor előbb leveleket, virágokat, majd antik szobrok gipszmintáit, modelleket utánóznak. Már másolás közben is akadémiai szabály határozza meg előre, „milyen irányban állnak a részek egymáshoz”. Így az eleven megfigyelés helyett mechanizmusokat idegzenek be. A „kézi ügyesség a lelki tehetségek kifejlődését sokkal megelőzi”. Egyetlen kor: a Winckelmann idején felfedezett görög kor műveit tekintik zsinórmértéknek, ahelyett, hogy „minden korszak saját tökélyeit tanulnák és ismernék el.” De még ezt a kort is elszegényítetten, felszínesen ismerik, hiszen a szépséget a szabályos, holt vonalakban látják, s nem jutnak el a mögöttük rejlő élet, a jellem felfedezéséig. A betanult szabályokat viszik át mind saját munkájukra, mind más művek megítélésére. Még a természetet is „kritikai szemekkel és kánonja utasítása szerint javítani igyekezend a tanuló, miután képzelőtehetsége eltelve lévén az ideál és szépség fogalmaitól”. Ez a belénevelt elfogultság aztán többnyire „képtelenné” teszi „az élet, a mozgalom, művészeti és anyagának megfelelő fölfogására”.³³ Ugyanezzel a módszerrel oktatják a történelmi-, genre-, táj- és állapotképek compositióira, pedig ez, maga a mű „csak szellem ihletéből eredhet”. De éppen ennek, az önálló egyéni felfedezésnek zárják el az útját.

³³ I. m. 55, 57, 59.

A korabeli művek természetét ezek a megrögzött korlátok határozzák meg. A műegyesületek kiállításain ilyen mechanikus utánzás útján eredt, modoraikban viszont tüntetően különböző, nagy változatosságú tárgyakat ábrázoló képek tömegével találja magát szemben a néző. Elkábítja a közönséget a roppant mennyiségű, elektrikus képáradat. „Százféle hatások és benyomások közt ingadozik” így az átlagnéző, s végül vagy szeszélyeit követi, vagy „authoritások után kapkod”. „Öneszmélés” híján a „fesztes szabályok karjai közé fut”. Látszólag a régi képtáráknál is ez a helyzet. De valójában ezeket el lehet és kell rendezni kritikailag. Lehetővé teszi ezt „sajátos nemzeti jellemük” megléte. Az újabb munkáknál azonban ez ismeretlen. Az ízlés így „félrevezettetik és hanyatlásba ejtetik”. Egyre növekszik a felszínes sokféleség, a formai bravúr, az eladhatóság szempontja is ebbe az irányba tereli a művészeket. A képeken „cafrangok és ékességek” keletkeznek modorból és divatból, s nem „mestereik tehetségei sajátos kiműveléséből”, sem a „saját élet, természet, szokások” megértéséből.³⁴

Így a műegyesületek körének kiterjesztése is hiábavaló, míg a sokaság műértés nélkül gyűlik össze, s a szabályokat, céljaikat az egész művészettörténeti fejlődés áttekintése nélkül szerkesztik. Az élet és jellem nélküli művészi gyakorlatnak jellegzetes példáit jelentik az új technikák alkalmazásai, a „nyal- kaság vadászata” a legdivatosabb acélmetszeteknél. Figyelman kívül hagyják közben az anyagok sajátos követelményeit: acélmetszésnél a hátorozottság, szigorúság hiánya miatt egybemosódnak a kontúrok, kőmetszetenél elfeled- keznek a fő idomok feltüntetetéséről, üveg táblafestésnél feldarabolják a színeket és plasztikai kerektséget akarnak adni alakjaiknak. A „fekete modor”, a „daguer- rotyp” méltatása ismét jelzi, hogy a „technikai találmányokat” összekeverik az „isteni szikrával”, a művészetet „kézgyakorlatokkal” tévesztik össze.³⁵

Henzslmann a jelenlegi helyzet felvázolása és bírálata közben sorra meg- jelöli a kivezető utakat. „A művészet és a nemzetiség kapcsolata” az, ami mellettünk szól, hiszen még „fiatal erővel bírnak”, „megvan saját nemzetisé- günk”, „magyar nemzeti stílt kell teremtenünk”. Az akadémiizmust főként a francia hatással, szellemi uralommal köti össze, a „cosmopoliticus” nézetekkel, amelyek a „nemzetiség eltörlésére” törnek. Pedig a „kődös testetlen ideál” helyett a „sajátság azaz a teremtő szellem” föltűnése új kort nyithat, egyben a művészet „nemzeti birtokká” válhat.³⁶

Öt évvel később: 1846-ban írja meg *A hellen tragoediát*. A Bajzával foly- tatott dramaturgiai vita időközben különösen indokolttá teszi tanulmányainak elmélyülését ezen a téren. Álláspontja, amelyet bevezetőjében megjelöl: túl- becsülték eddig a hellen drámát, szemben az elhanyagolt „keresztény drámá- val”. Azaz hangot ad itthon a Nyugat-Európában már a XVIII. század máso- dik fele óta tért hódító polgári újraértékelésnek a dramaturgia területén. Hivatkozik is elődként „Lessing, Goethe, Herder, Hegel és oskolájára”. A későbbiekben A. W. Schlegel dramaturgiáját mintegy alapul veszi, s nézetei magukban rejtik Schiller elveit is a görög dráma és a „modern” jelenkori dráma történelmi és funkcionális különbségéről.³⁷ De nem egyszerűen a fel-

³⁴ I. m. 60, 67, 75.

³⁵ I. m. 110, 111, 112.

³⁶ I. m. 75, 39.

³⁷ L. Schiller: A kórus felhasználása a tragédiában. Válog. eszt. ír., 378. A hellen tragoe- dia, Kisf.T. Évk. (1846) 1843—1845. (125—428), 125, 147, 162—167, 186, 308, 350, 377, 388, 396, 413, 420, 426.

soroltak felfogásának átvételéről, alkalmazásáról van szó. A hellen tragoedia „elszigetelt vizsgálata” ellen ágál, s egyrészt azt kísérli meg, hogy „az egyes hellen művészeteket . . . egymással szoros összefüggésben” vizsgálja, másfelől a társművészetekkel való összefüggésre, ezek történelmi fejlődésrendjére érvként hivatkozik, azaz általános művészetelméletének — a *Párhuzamban* még csak csírázó, itt épülő — koncepciójának egészét felsorakoztatja jól megalapozott érvelésként. Észserint a történelmi fejlődés során, időrendi egymásutánban egymást követő első-, másod- és harmad-születésű művészetek, az építészet, szobrászat, festészet — illetve a költészetben megfelelő fokok: líra, eposz és dráma — egymáshoz képest a fokozatos önállósodást mutatják. Arisztotelész nyomán a görög dráma keletkezéstörténetét felidézi, és rámutat a Bacchus-ünnepi játékok eposzhoz közelálló vonásaira (Herodotos történeteinek felolvasása, a kórus hymnus-szerű megnyilvánulásai). De felidézi a „hellen nemzet életét, vallás, életfelfogását”, mely szerint a tömeg az egyén fölött áll, s ez mutatkozik már az „arcképezés”, az egyén szobrászi, festési megörökítésének hiányában is — Nagy Sándor koráig. Boehmnek ezt a gondolatát beépíti saját fejtegetésébe, kimutatva, hogy a drámában sem egyéni, hanem „tipikai” az ábrázolás. Ezen a ponton Winckelmann, Niebuhr kutatásai, éppúgy, mint Visconti *Iconographia grecae*-je álláspontja széles körű alátámasztására szolgál. Arisztotelész követelményeit elemzi, s kimutatja az eredeti szöveg alapján, hogy nincs világos fogalma a „jellemről”, ahogy mi értjük, mert az *ηθος* (etosz) az erkölcsökkel vegyíti ezt a tartalmat. A *χαρακτηρ* (karakter) pedig csak a skolasztikusok idején terjed el a „vézni, betűket írni” jelentésű alapigéből. Arisztotelész szabályai egyenesen előírják, hogy nem szabad kitűnni egy drámai hősnek személyes tulajdonai révén, „kiegyenlítettnek” (*δμα λός*) kell lennie. A hellen drámában nem is találunk egyénítést, egy-egy főtulajdonság általános felfogásával pótolták, filozófiaiag értelmezték. Sem nemeket, sem életkort, sem gyöngédebb érzelmeket, sem életmódot, foglalkozást, nemzetiséget nem különböztettek meg. Csak „az általános jellemzés végpontjának” eléréséig jutottak el. Euripides *Electrájának* és Shakespeare *Hamletjének* összehasonlítása magáért beszél.

Dolgozatának csúcspontját akkor éri el, amikor rátér a drámaszerkesztés különbségeire, a fejletlen, tipikai, illetve a fejlett jellemek ábrázolásával szoros összefüggésben. A hellen drámában, például az *Oidipusban* „nem Oidipus jelleméből fakad a cselekmény, hanem Oidipus jelleme alkalmazkodik a fatumhoz”. Nem emberi rugók viszik előre a történetet, hanem a sorsot megértéktítő oraculumok, jóslatok, szellemek megjelenései, álmok és sejtések, illetve a szerencse megható fordulatai. Az egyszerű szerkezet, kevés esemény az „eleven tett” híján van. Közbenjárók, hírnökök, kórus — passzív szerepei szorosan összefüggnek a sorsról vallott nézetekkel. A hellen dráma kifejlődését akadályozta alapvetően a vallás, erkölcsökhöz, szokásokhoz kötöttsége, mely megnyilvánul a „szép” korabeli értelmezésében. Például a „szép halál” azt jelenti: illedelmesen, a vallás igényei szerint meghalni, például magát megbosszulva. Ezért is megtévesztő a hellen szabályoknak megfelelőt „eszményi”-nek tekinteni (Winckelmann, Schiller, Schlegel). Saját életünknek megfelelően a jellem nemessége képviseli elsősorban az eszményt. Ez a görögöknél még ismeretlen. Társadalmukban találjuk meg a magyarázatot, amely szerint inkább polgár, status tagja az egyén, mintsem „családi ember”, azaz magánember. A mai felfogásunktól való eltérést megfigyelhetjük például a testvérek, szülők -gyermek, házasság viszonyaiban, ahol a bosszú, gyilkosság, illetve

ágyasság a „családi érzés” alapvetően különböző voltára vall. A nők helyzete alantas, felebaráti szeretetről szó sincs, a lelkiismeret gyenge — fúria kell hozzá. A dráma tárgyai egyoldalúak: istenek, herosok — tipikus módon szerepeltetve. A hármas egység színpadi tökéletlenséget jelez, a szavalás, álarc, cothurnus — mind fejlődési akadály, mind az elevenség, a drámai kifejelet ellen hat.

Mindez igazolja, hogy a hellen drámát a dráma ifjúkorának kell tekinteni, melyhez képest a keresztény dráma a férfikor, amelyben már megmozdul „a művészet roppant gépe, ezer rugóival, eszközeivel, anyagaival, tárgyaival”. Tehát „mélyebb, jellemzőbb, változékonyabb és szellemibb” ez utóbbi — s nagy tévedés a hellen művészetet mint „örök mintát” elébe állítani.^{37a}

Visszapillantva a két esztétikai dolgozatra, megfigyelhetjük, hogy a felvetett két időszerű kérdést: a jelenkori rajzművészetek feladatát, illetve az újkori, keresztény dráma hellen drámáénál fejlettebb igényeit — alakuló, épülő általános művészetelméleti rendszerének egészébe illesztve, ennek szemzőgéből és érveivel világítja meg. Azaz, a hazai kortárs esztétikai fejtegetésektől alapvetően különbözik többféleképpen. Egyrészt: az egyes kor, az egyes műfaj egyes problémáit az egész művészettörténeti, illetve az azt megalapozó történelmi fejlődésbe ágyazva vizsgálja. Ez a beillesztés a kor megfelelő szak tudományos kutatásaira épül, s az eredeti forrásokra hivatkozik (itt például az ókor archeológusainak, mitológiai szakértőinek munkáira, főleg Müller, Ottfried, Overbeckéire). Egyesíti a szakismeretek tanulságait a művészeti nézetek kritikus felhasználásával (Lessing, Winckelmann, Schiller). Mindezeket azonban főként az egyes jellemvonásainak belső összefüggésrendjét előtérbe állítva érvényesíti. A művészi alkotás pontos értelmezéséhez felhasznál minél több ellenőrizhető, korára, nyelvezetére, felfogására vonatkozó tudományos adatot, de ezeket a *művészi minőség* elsődleges vizsgálatának szolgálatába állítja.

Középpontban álló törekvése az, hogy a konkrét elemzések, vitakérdések kapcsán is az alapvető *fogalmak* pontosabb meghatározásához jusson közelebb. Főként a bizonytalan jelentésű, tartalmú „szép” kifejezés ellen tiltakozik és figyelemre méltó kísérletet tesz helyette a „*művészi*” definiálására,³⁸ elsősorban a művön kívüli és a művön belüli valóság világos elválasztásával s az *egyéni, egyénítés* több oldalról történő végiggondolásával.

4. Henszlmann művészetelméletének európai „családfája”

Első nagyobb esztétikai dolgozataiban éppen úgy, mint művészetelmélete egészében a „szervességet” központi mozzanatoknak tekinthetjük. Olyan alapelvnek, amely sokértelműen érvényesül. Éppen speciális többértelműsége nyomán követhetjük elméletének érintkezését kortársai, elődei felfogásával, illetve különbözősét ezektől.

A legközvetlenebb összefüggést a romantikusok „organikus elméletével” találhatjuk meg. A világ élőlényhez hasonlítása, majd a műalkotás élő szervezettel, növényi léttel való analógiája Platon, Arisztotelész óta az olasz reneszánsz gondolkodóinál, majd a XVII. századi angoloknál (Shaftesbury, Newton) megtalálható. Herdernél, Goethénél is szerepel a művészi alkotás és

^{37a} I. m., uo.

³⁸ Párhuzam, 114—132, 82.

a természet organizmusainak párhuzama. De esztétikai teóriává kerekedve Coleridge-nél, s őt megelőzően August Wilhelm Schlegelnél találkozunk az „organikus forma” és a „mechanikus forma” szembeállításával. Eszerint a művészet, az alkotás folyamata és eredménye alapvető természeténél fogva nem-mechanikus, hanem az élő szervezet keletkezéséhez és létezési formáihoz hasonló. „Csíra”, „mag” (Keim, Kern) a művész képzeletében a mű, fogantatásakor, mely öntudatlanul, spontán növekedik és önmaga határozza meg önmagát. A művészi alkotás lényegéhez tartozik az egység és elválaszthatatlanság („Einheit und Unteilbarkeit”), az egész és a részek belső, kölcsönös meghatározottsága („durchgängige Vollständigkeit und innere Wechselbestimmung des Ganzen und die Teile”). Az anyag és a forma átjárja egymást a műalkotásban („... Stoff und Form ... bis zur völligen Ununterscheidbarkeit gegenseitig durchdrungen haben”).³⁹

„Már a mű első sejtése is a művész lelkében azáltal eredt, hogy ez magát amannak minden viszonyaiba és körülményeibe úgy helyezi, mint a mű minden részeiben cselekvő és szenvedő rugó; midőn továbbá a sejtés mind inkább szemléletté válik, akkor a művész a részleteket is inkább s inkább megismeri, s azokat képzelőtehetségéből kivonván az eleve kitűzött célra mint egy egésznek részeit alkalmazza.”⁴⁰

Henzlmann megfogalmazását érdemes közelebbről szemügyre venni. Nem szó szerinti átvételről, de még csak a német kifejezések magyarításáról sincs szó, hanem mintegy megérzékíti a lélektani folyamatot. Újraélés, saját megfigyelés alapján mozzanatról mozzanatra szétválasztja az időben egymást követő, illetve az egy időben különböző minőségekben megnyilatkozó belső tevékenységet. S még differenciáltabban érzékeli a leírás összetett tartalmának értelmét, amikor a röviden idézett német szöveget magyarul kommentálja: „«Den Stoff durchdringen, mit demselben eins werden, ihn durchgeistigen, hesselen» ... stb. magyarul úgy tehetni ki, a művész anyagát tökéletesen áthassa, avval összeforrjon, magát abba belé gondolja, . . . a művésznek munkálkodása alatt saját egyediségét a mennyire csak lehet tárgyával összeforrassza, avagy a műben adott körülményekből kifejlessze.”⁴¹ Nem kísérszöveg ez részéről, hanem értelmezés, saját rendszerének megfelelően. Adott esetben tanúi lehetünk az egyénítés, a „jellemzetessé” alakítás „alanyi” és „tárgyilagosa” oldala elválasztásának.

S amikor továbbszövi gondolatmenetét, mondván, hogy a mindig már készen kapott művészi nyersanyagnak és tárgynak „új alakot” a művész „szemlélésmódja által” adhat, s hogy ez a szemlélésmód „kora s alanyi jellemének következménye”, s hozzáteszi, „a művész egyedül az őt környező élethől meríthet”, akkor egymásba fonódva előttünk állhat koncepciójának többértelmű szervesége. Az általában vett művészi alkotás lélektani folyamata úgy jelenik meg, amint elválaszthatatlanul, szoros tárgyi szükségyszerűség szerint tapad a technikai kivitelezéshez, illetve térbeli és időbeli: történelmi feltételezettségéhez. Végül ebben az összefüggésrendszerben kapja meg kulcsszerepét az esztétikai minőséggé szervező „jellemzetesség”, mely jelenti az anyag sikeres művészi egyénítését; az alkotó művész jellemének tárgyasítását; s ugyanakkor

³⁹ Schlegel, A. W.: Über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg, 1917. III. 8.; Sämtliche Werke, VIII. 122; XI. 187; Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst, Stuttgart, 1884. I. 49–50.

⁴⁰ Párhuzam, 82.

⁴¹ I. m., uo.

mind az alkotó jellemében, mind a műben, mind az egyénítésben a saját kor és környezet: a nemzeti jellemzetesség megtestesülését, kisebb vagy nagyobb mértékben.

A művész „szemlélésmódja”, a mű természete tehát alapvetően különbözik az egyes korszakok és nemzetek eltérő éghajlata és talaja szerint, a különböző égvő alatt felnövő növényhez hasonlóan — ahogy ez már Herdernél is szerepel. Szintén Herder felfogásának megfelelően az egyes nemzetek speciális művészete kialakulásánál Henszlmann is számbaveszi a sajátos hagyományokat, a vallásokat, szokásokat, nyelveket, „korszellemeket”.⁴² De míg Herdernél ez esztétikai relativizmus formáját ölti, addig Henszlmannnál történelmi fejlődésrendbe illeszkedik.

Ennek a történelmi fejlődésrendnek egyrészt alkotóeleme mindaz, ami Winckelmann kutatásai óta vált a művészettörténetírás közkincsévé: az emberiség történelmi fejlődésének egyik megnyilatkozása a művészet, s az egyetemes stílus együtt változik a népek életével, tükrözi mitológiájuk, szokásaik, tilalmaik rendszerét. Henszlmann átveszi a *Kunst der Altertums* ítéletét és érvelésmódját a görög művészet eredetiségéről, szemben a rómaiak másodlagos, utánozó jellegű alkotásaival.⁴³ De tovább bővíti a winckelmanni képet, főként két irányban. Egyrészt a csak görög és római viszonylatban kialakított fejlődési folyamatot kiterjeszti a többi történelmi korra, középpontba helyezve a „keresztény művészet korát”. Másrészt a Winckelmann-nál még totális egységként szereplő „stílus” tartalmát többféleképpen differenciálja. Elkülöníti az egyes művészi ágak sajátos megnyilatkozási módjait. Itt felhasználja Lessing nézeteit a festészet és költészet előadásmódjának különbségéről: a térbeli illetve időbeli ábrázolásmódról.⁴⁴ Ezen túlmenően, az egyes művészeti ágak között a fejlődési átmenetek helyét, határait kijelöli (pl. az építészet és szobrászat között a domborművet); illetve az egyes művészi ágakon belül is megnevezi, jellemzi a változást, a minőséget hordozó speciális műelemeket. A stílus így az egyetemes fejlődési folyamaton belül az egyes korok, nemzetek, alkotók jellegzetességeinek hordozójaként jelenik meg. Ráismerhetünk itt a már említett útibeszámolók íróinak, C. Rumohrnak, Waagennek és a „berlini műértőknek”, azaz Boehm műhelye tapasztalatainak eleven érvényesítésére és további finomítására az egyéni megfigyelések és összehasonlítások alapján. A műérzők tudatosításának és fejlesztésének az az iskolája az, amely gondos különbséget tesz például egy műtárgy szépsége érzékelésének fokozatai között — ahogy C. Rumohr megfogalmazza. A legalacsonyabb szinten pusztán a külső tulajdonságok: pl. a színek, sötét-világos váltakozás stb. látványa ragadja meg a nézőt; fejlettebb fokozatot jelent az, amikor a vonalak és formák szabályszerű összefüggései, arányai, zenéhez hasonló harmóniájuk válik tudatossá; míg végül a formák nem emberi szándékosságon, hanem természetben alapuló szimbolikája kelt már magasabb erkölcsi-szellemi tetszést.⁴⁵ Az ily módon megfigyelt művek és életművek esztétikai megítélés és történelmi sorba-illesztés tárgyai lesznek, ahol a technikai megoldások, bizonyos formák alkalmazása, speciális egyéni vonások az egyetemes művészettörténet eleven alakulásmódját szemléltetik. Ugyanakkor bizonyos stílusjegyek jelentkezése vall a mű történelmi hovatartozásáról.

⁴² Herder: Von deutschen Art und Kunst, 1773. Sämtliche Werke V. 217—218.

⁴³ Winckelmann, J. J.: i. m. 191—197; 248—278.

⁴⁴ Lessing, G. E.: Laokoön, 1963. 46.

⁴⁵ Rumohr, C.: Italianische Forschungen, 1827. I. 138—144.

Amikor Henszlmann „az összes művészetnek összes életét” analógnak tekinti „az emberiség összes életével”, a művészi ábrázolás három nagy kategóriájáról beszél, három nagy történelmi korszaknak megfelelően. A szimbólum (jelkép, nyelvi forma) az ókori Kelet, a típus az antik görög művészet, a jellem pedig a keresztény korszak művészetében uralkodó kifejezési forma. Ez a fajta tagolás párhuzamos Hegel szimbolikus-klasszikus-romantikus fokozataival, amelyeket szintén az ókori Kelet, a görög-római kor, illetve a középkor-újkor jellegzetes formáinak tekint. Ugyancsak hasonló módon, mindkét szerzőnél a felsorolt három periódusban egymás után előbb az építészet, majd a szobrászat, illetve a festészet lesz a kiemelkedő művészeti ág. Hegel rendszerével megegyező a történelmi tárgyalás és az esztétikai szemlélet összekapcsolása, az egyes esztétikai kategóriák (műfajok, műnemek, stílusok, kifejezőmódok) historizálása, egymásból fejlődésük hierarchiája. De Henszlmannnál mindez objektív folyamatként jelenik meg. A felépítés, kifejtés, érvelés módja nem filozofikus, hanem empirikus alapokon történik.

„Hegel esztétikai és történetfilozófiai rendszerének erőteljes hatása alatt áll”⁴⁶ az a művészettörténet-szemlélet, amely főműveit az 1840-es évektől kezdi publikálni. E generáció tagjai Henszlmann legközvetlenebb pályá- és kortársai. Fr. Kugler és C. Schnaase⁴⁷ például, az első művészettörténeti kézikönyvek szerzői, Henszlmannal egy időben összegezik a megelőző művészettörténeti tapasztalatokat, minél tágabb körre: lehetőleg az egész ismert egyetemes folyamatra, annak is minden ágazatára igyekeznek kiterjeszteni megfigyeléseik körét (pl. érmek, vésett kövek, kéziratok miniatűrképei is helyt kapnak); s ezen belül az egyes műveket minél többértékben elemzik és illesztik be rendszerük egészébe. C. Schnaase gondolatmeneténél még erőteljesebben érvényesül a filozófiai-esztétikai kiindulópont. A szép és a művészet általános fogalmaiból, a művek eszméjéből indul ki, vallásos és morális jelentést lát az egyes alkotásokban. Fr. Kugler bírálja ezt az elméleti kiindulópontot, tudatosan szembeállítja vele saját induktív szemléletét, programszerűen arra törekszik, hogy magában a műben keresse létezésének feltételét⁴⁸: Henszlmann Fr. Kugler felfogásához áll közel, de nála a történelmi és kultúrtörténeti meghatározottság és a mű, alkotó egyéni karaktere egymást feltételező, szerves egységként jelenik meg. C. Schnaasenél is szerepel az „individuális jelleg”, mint „Volksgeist”, és a középkortól kezdődően beszél a nemzetek sajátos egyéniségéről. De Henszlmann rendszerében ez a nemzeti jellem egyben az egyéni kifejezésnek is szükségyszerű hordozója, kölcsönös egymásrataltsághban: „...a nemzetek ugyan azon helyet foglalják el a népek társaságában, melly az egyedet nemzetére vonatkozva illeti, és valamint az egyed az által alakul személylyé, hogy benne a közönséges erő és tulajdonságok lehetőleg és szükségesképen módosíttatnak: szintűgy határozzák meg az erkölcsök, szokások, az éghajlat, a hely viszonyai s t. e. a nemzetiséget is, mint a nemzetnek kitűnő lényegét. ... a művész majd nem mindig, és talán egyedül olly tárgyak által képes elragadtatni, és azokat átszellemesíteni, mellyekkel és mellyek által ő maga míveltetett, mellyeket szemei előtt látván gyermekből ifjává, ifjúból emberré lett, ... benne folytonos szemlélődés által munkálkodtak.”⁴⁹

⁴⁶ Marosi Ernő: Szöveggyűjtemény bevezetője (kézirat), 93.

⁴⁷ Kugler, Fr.: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart, 1842. Geschichte der Baukunst, 1–5; Schnaase, C.: Geschichte der bildenden Künste 1–7. Düsseldorf, 1865.

⁴⁸ Kugler, Fr.: i. m. bevezetése.

⁴⁹ Párhuzam 11.

Mindkét művészettörténész pályatársnál a történelmi fejlődésrenden belül szerepel a különböző művészeti ágak egymáshoz való viszonyának taglalása, majd a képzőművészetben belül megkülönböztetett figyelemmel fordulnak a középkor felé, előtérbe állítják az építészeti kérdéseit, mint Henszlmann. Ennek indítéka, hasonló módon, egyrészt a romantikával megegyező: a középkor, egyúttal a saját nemzeti történelmi öntudat, nemzeti fénykor felidézése. Másrészt az építészet s főként a gótika legalkalmasabb példája, kutatási területe a művészi szükségszerűség megnyilatkozásának. Az építészetben vetődik fel legközvetlenebbül a „célszerűség” elve, amely C. Schnaasénál is szerepel („Zweckmässigkeit”). Henszlmannál azonban ez a „célirányosság” valamennyi művészi ágra, általában a speciális művészi jellegre vonatkozik.

Ezen a ponton már művészettörténész kollégáinak egy szűkebb köréhez kapcsolódik: a gótika szenvedélyes bűváraihoz. Ott tér el elődeitől és kortársaitól: Roritzer Mátyás, Sulpize Boisserée, Stieglitz, Hofstädt, Cockerell, Billings, Popp, Griffiths, Cesarino, Kallenbach, Heideloff felfogásától, ahol úgy véli, hogy a „művészi összhangzat” okát náluk mélyebben és szorosabban meghatározott törvényszerűségeken kell keresni.⁵⁰ A gótikus építészeti formák megjelenését, fokozatos kifejlődését egyrészt a XII. századi francia városok mozgalmából, önállósági törekvéseiből származtatja, Fr. Mertens, Thierry történelmi kutatásait felhasználva;⁵¹ másrészt Viollet-le-Duc-höz hasonlóan minden konstrukció-elemet: a csúcsívtől a támpillérekig, a bordáktól a vízköpköig a gótikus statika célszerűségéből, szabályszerű belső arányaiból következőnek tekint.⁵² Iskolapéldája így a gótikus építészet annak az elvnek, hogy a legkisebb díszítmény okát is az egész épület szerkezetében kell keresni. Henszlmann nézetei azon a ponton térnek el kortársaitól, ahol arányelmélete is különbözik a többitől. Ő kiemelten hangsúlyozza, hogy az építmény „minden egyes külön tagja” egy bizonyos egységből, mint alapmértékből „van ... kifejtve”. Ugyanakkor nemcsak a gótika, sőt nemcsak az építészet vonatkozásában, hanem *általános esztétikai érvénnyel* vallja a „természeti összhangzat” elvét, mely „egyszersmind mathematicai és szerves elv”, melynek lényege, hogy „ugyanazon-elv uralkodását találандjuk mindenütt, hol különböző nagyságok közös hatás előidézésére egyesülvék”.⁵³

Így Henszlmann gótikára és arányelméletre vonatkozó felfogása mintegy betetőzi művészetelméletét és esszenciaként sűríti a „szervesség” gondolatának többértelműségét. Jelenti tehát az egyedi mű részleteinek belső egymásrautaltságát, célszerűségét, s ugyanakkor mind az egyes részletek, mind a mű-egész egymásraépülő történelmi, fejlődési folyamatok szerves képződményeit képviselik, egy-egy művészettörténeti „eredményt” illetve „kezdetet” hordoznak,

⁵⁰ Vö. Some Remarks Explanatory . . . i. h. Roritzer Mátyás nürnbergi építés: Von der Fialengerechtigkeit; Boisserée, S.: Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln, 183; Stieglitz, Chr. Ludwig: Von altdeutscher Baukunst, Leipzig, 1820; Hoffstadt, Fr.: Gotisches ABC Buch, 1840; Cockerell, Ch. R.: Ancient Sculpture in Loncoln (?) Cathedral, 1848; Billings, R. W.: Attempt to define the geometric proportions of Gothic Architecture, 1840; Pope, Juste and Buleau, Th.: Les trois âges de l'architecture gothique, 1841; Griffith, W. P.: Ancient Gothic churches, their proportions and chromatics, 1847—1852.; Cesarino, C.: Di Lucio Vitruvio Pollione de Architettura, 1521; Kallenbach, G.: Chronologie der deutschen mittelalterlichen Baukunst, 1844—46.; Heideloff, Karl: Nürnberger Baudenkmale, 1837.

⁵¹ Henszlmann Imre: A középkori építészet 12—17—18.

⁵² Viollet-le-Duc: Dictionnaire Raisonné, 1854—1868. „Architecture” címszó.

⁵³ Henszlmann Imre: Some Remarks . . . i. h. 222. Henszlmann arányelméletének értékeléséről: Marosi Ernő: A gótikus stíluskorszak szemlélete . . . kézirat, 17—20.

mind a gyakorlati szükségletek kielégítése, mind a technikai megoldások szempontjából. Érintkezik így G. Semper nézeteivel is, aki az adott anyag és a betöltött funkció meghatározottságában látta a stílus megszabottságát.⁵⁴ Érintkezik, de valamennyi korra, valamennyi művészi ágra kiterjeszti, s minden kis részletre nézve érvényesnek, minőségileg meghatározónak tekinti.

5. Henszlmann művészetelméletének helye kora tudományosságában

Henszlmann esztétikája lényegében romantikus jellegű. Szembeszállva a merev akadémikus szabályokkal, a természethez való visszatérést hirdeti, a művész szabadságát, az eredetiség, az ihlet, egyéni élmény, szenvedély teremtő fölényét a klasszikus nyugalommal szemben. A természet bármely tárgya alkalmas lehet a művészi ábrázolásra, a „rút” éppen úgy, mint a „szép”, a hangsúly azon van, minél távolabb essen a szolgai utánzástól, minél jobban áthassa a művész jelleme, az alkotót pedig kora, környezete: nemzete sajátosságai. Az antik művészet mintaképei fölé helyezi a „keresztény művészet” alkotásait, a középkor építészetét, festészetét, az újkori drámát. Mindegyikben a nemzeti jellem kifejezését ünnepli, és példaképül állítja a jelenkor művészei elé. Biztat a saját jellem „önmagukból kifejlesztésére”, mind a nemzeti múlt felfedezése, a népköltészet kútforrásból merítés értelmében; mind pedig az egyéniség alkotóerejére támaszkodás s az egyén sokoldalú ábrázolása értelmében.

De mindezek a romantikus tételek már egy romantikánál tágabb, a romantikától eltérő, azt meghaladó szemlélet egészébe illeszkednek. Egyrészt Henszlmann művészet-eszménye úgy tartalmazza a fenti, a romantika esztétikájával azonos vonásokat, hogy szervesen beépíti azokat a művészet fejlődési folyamatáról alkotott képébe. Eszerint a jelképes, tipikus („eszményi”) fokozatain át az egyre kevésbé elvont, a valódi életet egyre behatóbban, sokrétűbben, drámaiban, egyénítettebben megragadó ábrázolás felé vezet a művészi kifejezés útja. Saját kora műalkotásait így nem annyira a romantika, mint inkább az „életszerűség” követelményeivel méri, s gyakran használja erre a „realista”, „realisticus” jelzőket. Megkülönbözteti ezt az életszerűséget a „naturalisticus”-tól, mint a mintához szolgáian alkalmazkodótól.

Másrészt a művészet elméleti kérdéseinek megközelítési módja változik meg nála alapvetően a romantika esztétikusaihoz képest. Nyugat-Európában már lezajlik a romantikus mozgalom, amikor Henszlmann bekapcsolódik a művészettel foglalkozó európai szakemberek körébe, s csatlakozása a kor élenjáró szintjén történik. Így a fenti elvek nem önmagukban, hanem elméleti és gyakorlati alkalmazásuk, rendszeres egészbe épülésük révén nyernek jelentőséget. Henszlmann tagja annak az európai tudósgenerációnak, amely tudománytörténetileg jelentős fordulat szereplője és munkálója.

Már a „romantikus természetszemlélet” kialakulásában is „alapvető szerepet” játszik az a változás, „... amely az emberi gondolkodásban akkor ment végbe, amikor a newtoni eredetű mechanikus-racionalista természet-szemléletet a természetnek mint organizmusnak a felfogása váltotta fel a XVIII. és a XIX. század fordulóján és amelynek leginkább szisztematikus és bizonyos értelemben polárisan kibontott megnyilatkozása Schelling természet-

⁵⁴ Semper, G.: Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig, 1851.

filozófiája.”⁵⁵ A romantika „organikus elmélete” arról tanúskodik, hogy nemcsak természetszemlélete, hanem „művészs szemlélete” is szembeszegül a mechanikus gondolkodásmóddal. De ez a szembeszegülés lényegében a művészet keretein belül marad, élményt, szubjektív meggyőződést sorakoztat fel érvek helyett. Ahhoz, hogy érvek álljanak rendelkezésre, meg kell tenni az első lépéseket a művészet önálló tudományként történő kezelése felé. A filozófia az emberi szellem fejlődéseként az esztétika eddigi fogalmait rendszerezi; Hegel létrehozza az eddigi művészeti koncepciók szintézisét, mind a művészi formák, mind a művészi ágak, mind ezek történelmi alakulására vonatkozóan. De hiányzik még, és a XIX. század folyamán az 1840-es években indul el az a hatalmas méretű anyaggyűjtés, amely egyetemes művészettörténeti gyűjtemények, majd múzeumok létesítésével, régészeti leletek és műemlékek pontos, adatszerű feltárásával elsőként a művészettörténet szakterületén előfeltételeket teremt az önálló tudomány megalapozásához. Adott időszakban még uralkodó maga a „leltározás”. De elválaszthatatlan már ez a mozzanat is a kritikai szűréstől, az eredetiség jegyeinek, a történeti hovatartozásnak megállapításától, amely előtérbe állítja a műtárgyak hasonlításait s az összehasonlítások speciális szempontjainak kiemelését. Példák tömegéből választódnak ki így a megkülönböztető formajegyek, a típusok, az egyes művészegységekre vonatkozó vonások — s velük együtt körülhatárolódnak azok a szempontok, amelyek a specifikum megjelölésére alkalmasak (boltozási formák, tértípusok az építészetben; a képek tárgyainak, felfogásának, hátterei-nek, csoportozásainak változása stb.).

Henszlmann is ezt a lényegében pozitívista jellegű gyűjtőmunkát végzi munkatársaival együtt.⁵⁶ Felhasználja, alkalmazza a legfrissebb nemzetközi eredményeket, a hazai anyag feltárásával hozzájárul azokhoz. Számos szak kifejezést ő honosít vagy teremt meg, különösen a művészettörténeti szaknyelvben. Alapvető és lényegében önállóan megkísérelt törekvése azonban a művészet fejlődésének „törvénykeresése”, a „művészi összhangzat” nem önkényes módjának megtelelése. A természettudomány egzaktitását tekinti mintaképnek, s úgy véli: „A művészet szintűgy, azaz sz e r v i s z ű k s é g e s s é g g e l t e r e m t i m ű v é t, mint létesíti teremtményét a természet.”⁵⁷ De ezt, a „művészet” szervi szükségességét nagy gonddal választja el a nem-művészet: a természet, a témául vett tárgy, a közvetlen tapasztalati valóság világától. Középpontba helyezi a művész „átdolgozását, átváltoztatását”, s ezen belül most már ennek az átdolgozásnak a speciális kötöttségeit keresi meg a művész felfogásának, előadásának és eszközeinek megfelelően. Így a mechanikus—akadémikus kánonnal nemcsak szembeállítja a romantika tételeit, hanem más, új, „művészszerű” alapfogalmakat alkot a „jellemzetes, eleven célirányos” meghatározásában. Mint szaktudós pályatársai, ő is szigorúan kerüli a spekulatív, filozófiai fogantatású elveket. „Szükséges . . . a

⁵⁵ Horváth Károly: A romantika természetszemlélete, kézirat 1. (Szovjet—magyar romantika kötet). H. K. kutatásai szerint a megfogalmazott állítást igazolják többek között: Willey, Basil: The Eighteenth Century Background. London, 1946; Korff, H. A.: Geist der Goethezeit. T. 2. és 3.; Beach, Joseph Barren: The Concept of Nature in Nineteenth Century English Poetry. New York, 1966.; Knittenmeyer, Heinrich: Schelling und die romantische Schul. München, 1929.

⁵⁶ Főleg a „nagy triász” másik két tagjára kell gondolnunk: Rómer Flórisra és Ipolyi Arnoldra, s tiszteletbeli negyedikként: Pulszky Ferencre.

⁵⁷ Henszlmann Imre: A művészet fejlődésének törvényei, i. h. 1. törvény.

különféle korok és népek egyes műveit tanulmányozni, egymással hasonlítani, eredetök okait és körülményeit vizsgálni, s így emelkedni a törvényekhez, melyek parancsai alatt e művek keletkeztek”⁵⁸ — fogalmazza meg empirikus, kísérleti módszere alapját.

Ezen a bázison, kollégáitól eltérően, a művészet speciális „szervi szükségességét” nemcsak a műalkotás „szervezetében”, hanem ettől elválaszthatatlanul az azt létrehozó lélektani alkotófolyamat és a művészi örökséget, technikai, anyagi feltételeket megszabó történelmi folyamat szervezetében is megjelöli. Így, túl a romantikus felfogáson, nála a műalkotás egysége nem „geheimnisvollere Einheit”,⁵⁹ hanem szakszerű megismerése felé tesz lépéseket. Különösen pályája első felében működése korszerű és eleven hatóerő. Az 1860-as évektől abba a más kortársánál sem ismeretlen hibába téved, hogy kedvelt téziseihez igazítja felfedezéseit, s nem megfordítva. Ő, az akadémizmus heves támadója, normatív esztétika képviselője lesz.⁶⁰ Ennek ellenére élete végéig ellensúlyozza ezt a merevséget az, hogy műértő élményeinek előnyt ad az elméleti koncepciókkal szemben.

⁵⁸ I. m. Az építészet átalán tekintve. 10. törvény.

⁵⁹ Schlegel, A. W.: Über dramatische Kunst und Literatur II. 97.

⁶⁰ L. a kassai dómmal kapcsolatos kérdések, s végül a restaurálás megoldása — 15. sz. jegyzet.

Leírás és interpretáció

BONYHAI GÁBOR

A logika és a szemiotika az utóbbi néhány évtized során alaptudománnyá vált. Kiderült, hogy sok probléma, melyeket korábban filozófiai, metafizikai stb. jellegűnek tartottak, az említett tudományok eszközeivel sokkal célszerűbben kezelhető. Bár a Bécsi Kör programja, mely szerint a filozófiai problémák csakis akkor értelmesek, ha visszavezethetők a tudomány nyelv logikai problémáira, ma aligha tartható, sok terület van, ahol a tudománylogikai vizsgálatok helyénvalók. E területek egyike az irodalomelemzés, melyet bonyolult szemiotikai folyamatként lehet felfogni. Az irodalomtudományt többek közt az különbözteti meg a természettudományoktól, hogy mind tárgya, mind pedig ő maga nyelvrendszer. A két rendszer összefüggése a szemiotika eszközeivel világítható meg.

Tételek és mondatok

Először a *tétel* és a *mondat* fogalmát kell elválasztanunk egymástól, mert a továbbiakban mindkettő alapvetően fontos lesz. A mondat *grammatikai* kategória, meghatározása nehéz szaktudományi kérdés. Itt csak azok a tulajdonságai fontosak, melyek a *tételtől*, a *logika* egyik alapkategóriájától megkülönböztetik. Ezek közül a legfontosabbak a következők:

1. A mondatnak sok alfaja van — kérdőmondat, felszólító mondat stb. —, melyeknek semmiképp sem lehet igazságértékük. A tétel viszont — még a hipotetikus vagy a valószínűségi tétel is — valamilyen módon lényegi kapcsolatban van az igaz vagy a hamis logikai értékeivel.

2. A tétel egy szigorúan formalizált (bár nem feltétlen szimbolikus) nyelv kifejezése, melynek formációs, illetve transzformációs szabályai — különös tekintettel az igazságértékekre — explicit módon vannak rögzítve; a mondat igen sok esetleges, rendszerint a konkrét beszédsszituációból származó tényezőtől függ.

3. A mondatok úgynevezett grammatikalitásának a kritériuma ennek következtében definiálhatatlan a mondatok szemantikáját illetően. Az eddigi kísérletek kudarcot vallottak, s joggal feltételezhető, hogy a szemantikai grammatikalitás meghatározására irányuló kísérletek a jövőben sem vezetnek eredményre. A tételt sokkal könnyebb értelmesnek vagy értelmetlennek nyilvánítani verifikálhatósága szempontjából, bár az analitikus filozófia sok nehézségre mutatott rá, melyek útját állják egy értelmességi kritérium rögzítésének.

4. Következtetéseket csak tételekből lehet levonni, a mondatokat csak transzformálni lehet. A grammatikai transzformáció és a logikai következtetés

azonban teljesen különböző műveletek. Az „A fehér ház” kifejezés grammatikailag átalakítható az „A ház fehér” kifejezéssé, míg ez a transzformáció, logikai következtetésként felfogva, teljesen értelmetlen lenne.

5. Valamennyi megkülönböztetés, melyet az 1–4. pontokban felsoroltunk, végső fokon a mondat és a tétel funkciójának a különbségére vezethető vissza: a tétel egy sor kognitív funkciót tölt be, míg a mondatnak a kognitív funkción kívül van egy sor egyéb funkciója, melyeket valószínűleg lehetetlen rendszeresen felsorolni.

Szöveg és struktúra

Az irodalmi mű egyrészt szöveg, mondatok sora, melyeknek van ugyan értelmük és magasabb értelmi egységeket is konstituálnak, de a műalkotás nem tételekből áll.

A műalkotás másrészt struktúra vagy struktúrák rendszere. (A „struktúra” fogalmát hamarosan meghatározzuk. Egyelőre a „szerkezet”, „képződmény” stb. értelmében használjuk, tehát a puszta mondatok ellentétéként.) Ennek megfelelően egy irodalmi mű elemzése közben kétféle módszert lehet alkalmazni. Az első a szövegaspektusra irányul és *explikációnak* nevezzük. A második a struktúraaspektusra irányul — ezt nevezzük *deskripciónak*, leírásnak. Az explikáció eredménye nem lehet egyszerűen egy mondat, valamilyen módon tétellé kell átformálni. Ezek a fordítások — az irodalmi szövegnek a köznyelvben való „világosabb” megfogalmazásai — ugyanis már nem az *irodalom*, hanem az *irodalomtudomány* körébe tartoznak. Egy tudománynak pedig nyilvánvalóan tételekből, nem pedig mondatokból kell állnia. Az egyszerű fordítás önmagában még nem eredményez tételt, hanem csak újabb mondatot. Legyen m_1 egy irodalmi mű mondat, m_2 ennek köznyelvi fordítása. m_2 nem tétel, viszont tétel a következő megállapítás: „ X mű m_1 mondatának az az értelme, hogy m_2 ” (s_1).

s_1 az irodalomtudomány része, m_1 és m_2 nem azok. s_1 logikai szerkezetére az jellemző, hogy egy bizonyos viszonyt állapít meg egy költői mondat és annak köznyelvi explikációja között. (Ez az egyszerű tétel a későbbiek folyamán igen hasznosnak fog bizonyulni.)

A deskripció eredménye tétel. E tételek a mű struktúráját leírják, ahogy pl. egy szobrot bizonyos szempontból leír a következő tétel: „ X szobor, mely egy embert ábrázol, 175 cm magas.” Így az *elemzés nyelve* egyrészt tartalmaz mondatokat (a mű mondatainak köznyelvi fordításait) és tételeket.

Elemzett nyelv és elemző nyelv

A fordítás és a leírás együttesen alkotja az elemzést. A nyelv, amelyben az elemzés történik, részben a *köznyelv*, részben az irodalomtudomány *fogalomrendszere*. Előbbi szolgál az explikáció, utóbbi a deskripció céljaira.

Az elemzés nyelve az elemző nyelv.

Az elemzett nyelv maga a költői szöveg (mely másfelől struktúra).

A két nyelv között alapvető, elvi különbség van. Ez a következőkben áll:

1. Az *elemzett nyelvre* nem feltétlenül érvényesek a logika szabályai. Az elemzett nyelv tehát lehet alogikus. (Pl. egy költői metafora, vagy egymásnak ellentmondó állítások egy versben. Minden szinesztézia egy-egy logikai képtelenség.) Az *elemző nyelvre* maradéktalanul érvényesek a logika szabályai.

2. Az elemzett nyelv kifejezései expresszívek, fogalmilag homályosak lehetnek, sokszor csak az érzelemre és nem az értelemre hatnak.

Az elemző nyelv fogalomrendszere tudományos nyelv, fogalmainak egyértelműnek, körülhatároltnak kell lenniük, előzetesen definiálni kell őket.

Látható, hogy az elemző nyelvvel szemben csak néhány egészen általános, mindenki számára evidens követelményt támasztunk, melyek egyenesen következnek abból a körülményből, hogy az elemző nyelvnek tételekből kell állnia.

Ezek a követelmények mégsem teljesíthetők kielégítően. Mondottuk, hogy az elemző nyelv két részből áll: a köznyelvből, mely az explikáció, és a fogalomnyelvből, mely a deskripció céljaira szolgál. A köznyelv és a köznyelvbe való fordítás teszi problematikussá az elemző nyelvet.

A köznyelv nem egyértelműen logikus rendszer, a költői nyelv pedig egyáltalán nem az. Ezért a költői nyelvből a köznyelvbe történő fordítások mindig csak többé-kevésbé „adekvátak”. (Ez a szó talán nem a leghelyesebb, hiszen épp azt nem tudjuk, hogy a fordításnak *mivel* kellene „adekvátnak” lennie.)

Az interpretáció

Ez a kifejezés általánosan elterjedt, használata azonban nincs pontosan rögzítve. Sokszor azt értik rajta, amit itt explikációnak nevezünk. Szinonimaként használják az „exegézis”, „értelmezés”, „szövegmagyarázat” stb. kifejezésekkel. Bár itt ennél többet fogunk rajta érteni, mégsem térünk el túlságosan az általános nyelvhasználattól, ha az eddigi fogalmak segítségével a következőképp határozzuk meg:

Az interpretáció az explikáció és a deskripció együttes alkalmazása azzal a céllal, hogy megállapítsuk, milyen funkciót töltenek be a részek a mű egészében.

Ehhez a következőt kell hozzátenni:

1. A gyakorlati elemzés folyamán alig fordul elő explikáció vagy deskripció tiszta formában, rendszerint elválaszthatatlanul egyesülnek az interpretációban. Ezt a problémát itt nincs módunk bővebben kifejteni, mégis megjegyezzük, hogy ezen a ponton lehetne elkezdni az interpretáció mélyebb logikai-szemiotikai elemzését. A kérdés nemcsak az irodalomtudomány számára fontos, hanem általában érinti a logikát, a nyelvtudományt és a tudományos módszertant. Látható, hogy itt három nyelvtípus: a költői nyelv, a köznyelv és a fogalomnyelv sajátos érintkezéséről van szó. Az erre vonatkozó vizsgálatok a nyelvészeti beállítottságú tudományelméletben még mindig eléggé kezdeti stádiumban vannak. Az irodalmi interpretáció elemzése logikai szempontból is fontos eredményekhez vezethetne.

2. Az „interpretáció” kifejezés ilyen értelmezése alkalmas arra, hogy segítségével legalábbis közelebb kerüljünk az úgynevezett „írói szándékhoz” (erre még többször is vissza fogunk térni), sőt csakis ebben az értelemben alkalmas ez a fogalom ilyen feladatra. Az írói szándék ugyanis nemcsak a szövegben, hanem a struktúrában is kifejeződik, a mű részeinek az egészhez való viszonyában, funkciójukban. A funkciók értelmezése, kiderítése egyszerű szövegértelmezéssel még akkor sem lenne lehetséges, ha a valóságban előfordulna ilyen „csupán explikáció”. Az interpretáció így a jelen szóhasználat szerint nem egyszerűen szövegértelmezés, hanem műértelmezés.

Az interpretáció azonban magában foglalja az explikációt, ez mintegy kiindulópontját képezi. Ezért osztozik vele minden logikai-módszertani problémájában. Mivel az explikáció csak megközelítőleg „adekvát”, az interpretáció eredményei sem bizonyíthatók szigorúan. Ez különösen érvényes a szerzői szándék kiderítésére irányuló vizsgálatokra.

Alapvető retorikai tétel, hogy minden szöveg (beszéd vagy írásmű) valamilyen céllal készült, a szerzőnek valamilyen szándéka volt vele, valamit ki akart fejezni, ahogy mondani szokták. Hogy ez retorikailag igaz, még nem vonja maga után, hogy a kész mű elemzésekor is van olyan módszerünk, amellyel ezt a szándékot úgyszólván visszakereshetnénk, a művet megfejthetnénk. A szerzői szándék, retorikai kifejezéssel: a *pragmatikus szándék* a műben, az elemzett nyelvben inkorporálódik, megmutatkozik. A mű mint szöveg és struktúra együttesen szolgálja ezt a megtestesítést. Ezért kiderítéséhez nem elég az explikáció vagy a deskripció, hanem csak az interpretáció, a műértelmezés.

A pragmatikus szándék „kiderítése” egészen általános logikai szempontból nyilvánvalóan azt jelenti, hogy valamit, ami addig csak az elemzett nyelvben testesült meg, az elemző nyelvben fogalmilag kifejezünk. Világos azonban, hogy ennek a fogalmi kifejezésnek egy tétel formájában kell történnie, tétel azonban csak a fogalomnyelv kifejezéseiből épülhet fel. Így a következő paradoxon előtt állunk:

Vagy nem alkalmazzuk a fogalomnyelv kifejezéseit, hanem az explikáció segítségével kapott fordításmondatok kifejezéseit használjuk, vagy általában köznyelvi kifejezéseket, ebben az esetben nem tételt, hanem mondatot kapunk eredményül — vagy pedig megkíséreljük a fogalomnyelv alkalmazását, ebben az esetben viszont előre definiált tudományos fogalmakba kellene belekényszeríteni a kifejezendő állítást. Ez aligha sikerülne bárkinek is. De tegyük fel, hogy valaki sikerrel próbálkozik, mert fogalomnyelvre minden képzeletet felülmulóan gazdag kifejezésekben. Legyen az elemző nyelv tétele, melyben a pragmatikus szándékot megfogalmazzuk, s_2 . Ekkor érvényes a következő tétel: s_2 akkor és csakis akkor tekinthető *behizonyított*nak, ha s_2 logikai következménye az elemző nyelv fordításmondatainak (!) és az elemző nyelv deskriptív tételeinek, és a deskriptív tételek empirikusan bizonyíthatók, az elemzőnyelvi mondatok pedig logikai következményei (!) az elemzett nyelv mondatainak.

Tekintve azonban, hogy az elemzett nyelv alogikus rendszer, mely mondatokból áll, semmiféle logikai következményéről nem lehet szó, az elemző nyelv fordításmondatai csak megközelítően adekvát *értelmezései* az elemzett nyelv mondatainak. Mivel a fordítás mondatai maguk is mondatok, nekik sincsenek logikai következményeik, csak további fordításaik vagy leírásaik. A pragmatikus szándék tehát szigorúan véve sohasem bizonyítható, hanem csak többé-kevésbé világosan *megfogalmazható*.

Ezzel azonban eltűnik a különbség a pragmatikus szándék és az úgynevezett *szemantikai voluntas auctoris* között. Ez a fogalom az interpretációról szóló elméletek központi kategóriája. Leegyszerűsítve úgy értelmezhetjük, hogy „pragmatikus szándék, eltekintve attól, hogy az író szándékosan akarta-e vagy nem”. Tehát olyan inkorporálódó „mondanivaló”, „végkicsengés”, „végső értelem”, „alapeszme” stb., melyet a mű jelentése, nem pedig az író szubjektív szándéka alapján állapítunk meg. A pragmatikus szándéokra így kérdezzünk: „mit akart az író?”, a szemantikai voluntas auctorisra viszont így: „mi a mű

jelentése?” Az első kérdésre ad választ az úgynevezett szubjektív interpretáció, a másodikra az úgynevezett objektív interpretáció.

A kettő közti különbségtételnek a műértelmezés szempontjából nincs semmi értelme, mert minden interpretáció szükségszerűen objektív és sohasem pragmatikus szándékot, hanem szemantikai voluntas auctoritot állapítunk meg. Az elemzés számára a kettő szükségképp azonos, és az a kérdés, hogy „melyiket helyes alkalmazni?” és a körülötte folyó vita értelmetlen.

Ha a szemantikai voluntas megállapítása nem is bizonyítható szigorúan, önkényes sem lehet. Ez abból adódik, hogy az elemző nyelvben megfogalmazott többi tétel rendszerével, melynek, mint logikus rendszernek, ellentmondásmentesnek kell lennie, nem minden tétel fér össze. (Természetesen nem mondatok, hanem tételek ellentmondásmentességéről van szó.) A szemantikai voluntas, noha megfogalmazása mondatokban történik, úgy illeszthető be egy tételbe, hogy felhasználjuk az s_1 tétel sémáját. Már ott megjegyeztük, hogy ez később jelentős lesz. Tehát a kijelentérendszerrel nem minden „ m_1 azt jelenti, hogy m_2 ” típusú tétel fér össze. A valószínűbb interpretációt általában úgy választjuk ki több lehetséges közül, hogy az elemző nyelvben megfogalmazott rendszer ennek esetében a legkoherensebb. A koherencia itt egyfajta ellentmondásmentességet jelent, melynek sok fokozata lehetséges — ez élesen elkülöníti a matematikai és a logikai ellentmondásmentesség fogalmától, melynek nem lehetnek fokozatai. Maga a koherencia azonban nem mondatok, hanem tudományos tételek között áll fenn. Az irodalomelemzés igazságfogalma tehát nem annyira az úgynevezett adekvációelméletben, mint inkább az úgynevezett koherenciaelméletben kereshető.

Fel kell még figyelniünk egy sajátos megoldásra, mely talán e probléma jobb megértését eredményezné. Meg lehetne kísérelni, hogy feladjuk a mondat és a tétel merev ellentétét és úgyiszólván megállapítjuk a „logicitás fokozatait”. Ehhez azonban egészen speciális elméletre lenne szükség, melynek azonban valódi szemiotikai jellege lenne. Sőt, ez lenne a par excellence szemiotikai rendszer, mert a logika és a nyelvtudomány összefüggéséről lenne benne szó — s ez a szemiotika egyik központi kérdése kell hogy legyen.

A mondatfordítások és a deskriptív kijelentések nem egyformán bizonytalanok, a konkrét elemzés folyamán rendszerint találunk aránylag biztos kiindulási pontokat, bár a lehetőség mindig fennáll, hogy később ezek is ellentmondáshoz vezetnek. Az interpretáció a már erősen valószínű rendszert alkalmazhatja kritérium gyanánt, hogy alternatívák között választani tudjon: azt az esetet fogadja el, amely koherensebben illeszthető be a már elég összefüggő rendszerbe. Hogy ez részleteiben hogyan történik, hogyan függenek össze az elemzőnyelvi rendszerben mondatok és tételek, e tanulmány keretei között nem fejthető ki bővebben.

A deskriptív tételek két fajtája

Az elemző nyelvben megfogalmazható deskriptív tételek két tétel-típushoz tartoznak, melyek alapvetően különböznek egymástól. Először vegyünk egy példát. Legyen a következő két tétel az elemző nyelv egy-egy tétele:

„X költemény 1584 betűből áll” (s_3).

„X költemény első versszaka egy templom belső terét írja le” (s_4).

s_3 egy olyan tényállásról szól, melyet az elemzett nyelv jelentésének ismerete

nélkül is meg tudunk állapítani, míg s_4 megállapításához elengedhetetlen az elemzett nyelv jelentésének ismerete. Az s_3 típusú tételeket *valódi deskriptív*, az s_4 típusú tételeket *ál-deskriptív* tételeknek fogjuk nevezni. (A „deskriptív” jelzőt a továbbiakban „d”-vel fogjuk rövidíteni.)

A valódi d-tételekből álló leírásrendszert *valódi deskripciónak* nevezzük. Ha a rendszer legalább egy ál-d-tételt tartalmaz, *kvázi-interpretációs* rendszernek nevezzük.

Erre a következő megfontolás jogosít.

Az a tény, hogy egy elemző nyelvi tételnek „X műben előfordul egy (ábrázolva van egy ... stb.) - - -” (F_1) *formája* van, még nem biztosíték a valódi, fordítástól mentes deskripcióra, mert minden mondat átalakítható ilyen formájú ál-d-tétellé. Legyen pl. a következő mondat az elemzett nyelv egy mondata: „balzsamos illatok közt nem lengedez a zephyr” (m_3). Ennek elemző nyelvi fordítása legyen: „nem fujdogál a szellő és nem hoz kellemes, üdítő illatokat” (m_4).

m_4 megfogalmazható így is: „X mű m_3 mondata azt fejezi ki, hogy nem fujdogál a szellő és nem hoz kellemes, üdítő illatokat” (s_5).

Világos, hogy s_5 -nek F_1 formája van, s mégsem mentes a fordítástól.

Másrészt minden olyan d-tétel, mely az elemzett nyelv jelentésének ismeretén alapul, átalakítható egy s_5 típusú tétellé, tehát olyanná, amelynek F_1 formája van, s mégis nyilvánvalóan explikáció. s_4 esetében ez így hangzik:

„X vers első szakaszában azt mondja el a költő, hogy - - -” („- - -” helyébe X vers első versszakának elemző nyelvi fordítása helyettesítendő).

Mindebből következik, hogy az explikáció logikai-módszertani problémáitól csak a valódi deskripció lehet mentes, mert csak ez független az elemzett nyelvtől és ennek a köznyelvbe történő bizonytalan fordításától. A valódi deskripció természetesen semmit sem mond a művek tartalmáról, s így önmagában nem elég az elemzéshez. Az egyes művek jobb megértését csak az interpretáció biztosítja, ami viszont mindig tartalmaz szubjektív elemeket. Ezen azt értjük, hogy mindig vannak elemzett nyelvi szövegjelenségek, melyeknek két vagy több elemző nyelvi fordítása lehetséges, és a lehetőségek közt nem tudunk objektív alapon választani, tehát a már addig kialakított elemző nyelvi rendszerrel bármelyik értelmezés koherensen összefér.

Egy irodalmi mű vizsgálatánál tehát nem alkalmazható olyan módszer, amely egyszerre objektív is és „lényegfeltáró” is. További félreértések elkerülése végett ismételten hangsúlyozzuk, hogy *tiszta deskripciónak* csak a fordítástól mentes leírást nevezzük, tehát az explikáció és a deskripció semmilyen kombinációja (minden műelemzés ilyen kombináció) sem tekinthető harmadik eljárásnak, hanem maga is interpretáció (vagy formájánál fogva kvázi-interpretáció).

A két eljárás, az interpretáció és a tiszta deskripció célja különbözik egymástól. Aligha vonható kétségbe, hogy az interpretációnak van célja és értelme. Nem ilyen világos ez a tiszta deskripció esetében. Az explikációtól való mentességgel azonos feltételként kötöttük ki az elemzett nyelv jelentésének mellőzhetőségét. Lehetséges, hogy ez az utóbbi feltétel erősebb az előbbinél. Mindenesetre felveti azt a kérdést, hogy egyáltalán lehetséges-e irodalmi művekkel foglalkozni a jelentés ismerete nélkül — erre a kérdésre a dolgozat harmadik részében fogunk visszatérni.

A fogalomrendszer mint nyelv

Mondottuk, hogy az irodalmi művek vizsgálatánál három nyelvtípus sajátos érintkezési területével van dolgunk: a költői nyelv, a köznyelv és az irodalomtudomány fogalomnyelvének érintkezési területével. Az első az elemzett, az utóbbi kettő az elemző nyelv.

Tudományos vizsgálat csak világos, egyértelmű, előre rögzített fogalomrendszer segítségével lehetséges. Ha a tárgy vizsgálatánál alkalmazott fogalmak bizonytalanok, homályosak, hibásak vagy félreérthetők, a vizsgálat eredménye eleve kétséges. Az interpretáció logikai-módszertani gyengeségét abban láttuk, hogy szükségképp a köznyelvre támaszkodik. A tiszta deskripció viszont lehetővé teszi, hogy előre rögzítsük a leírás közben használt fogalmakat. A kifejezések ilyenkor a köznyelvi jelentéstől eltérő értelmet kaphatnak (definíció segítségével), ha ezzel nagyobb fokú világosság érhető el. A fogalmak azonban nemcsak köznyelvi megfelelőjükkel, hanem egymással is összefüggenek. Vannak köztük egészen egyszerű alapfogalmak és vannak bonyolult, összetett fogalmak, melyek ideális esetben definiálhatók az egyszerű fogalmak segítségével. Ezért nem képes kifejezés, ha egy valóban szisztematikus fogalomrendszer nyelvnek nevezünk. A fogalomrendszernek ugyanis, mint mondottuk, saját szemantikája, sőt szintaktikája is lehet. Az ilyen rendszerben a köznyelvi kifejezések értelmetlenek.

Az irodalomtudomány fogalomrendszerét a retorika, a poétika, a stilisztika, a verstan és a grammatika tartalmazza, kiegészítve bizonyos esztétikai fogalmakkal. Ezek a tudományágak természetesen egész sor egyéb kérdéssel is foglalkoznak, többek közt olyanokkal, melyek inkább a pszichológia vagy a szociológia körébe tartoznak. Sőt mondhatni, hogy a fogalomalkotással csak mellékesen, a tapasztalati vizsgálatok nélkülözhetetlen kiegészítéseként foglalkoznak.

Mégis, az a törekvés, hogy megkísérlik rendszerezni az irodalomtudomány fogalmait, valamint hogy nem történeti vizsgálatot végeznek, megkülönbözteti őket az irodalomtörténettől, mely már e fogalomrendszer alkalmazása a történeti folyamat leírására. (Az irodalomtörténet természetesen a köznyelvet is felhasználja.)

Az említett tudományágak fogalmai az irodalomtudomány szempontjából a bonyolultság különböző fokán állnak. Általában érvényes, hogy a grammatika és a retorika fogalmai egyszerűbbek, a stilisztika, a verstan és a poétika fogalmai összetettebbek. Kivételek persze vannak. Egy valóban szisztematikus irodalomtudományi fogalomrendszer az összetettebb fogalmakat az egyszerűbbek segítségével definiálná, s csak olyan fogalmakat tartalmazna, amelyek így definiálhatók. Az így felépített rendszert *strukturális irodalomtudománynak* nevezhetnénk, szemben az irodalomtörténettel, mely logikailag sokkal kötetlenebb rendszer.

A retorikai és a hermeneutikai szempont

A strukturális irodalomtudománynak kettős célja van, s ennek megfelelően két szemléletmód uralkodik benne. Egyrészt a kész műveket elemzi, másrészt viszont szabályokat, útmutatásokat ad művek elkészítéséhez. Az első célt és szempontot *hermeneutikainak*, a másodikat *retorikainak* nevezzük.

A retorikai szempontú vizsgálat tehát azzal foglalkozik, hogy az írásmű elkészítője milyen módon formálja át a külső és a belső világot írásművé, a hermeneutikai szempontú vizsgálat feladata ennek épp az ellenkezője: azt igyekszik kideríteni, hogy a kész írásmű háttérében milyen külső és belső valóság állott. A hermeneutikai vizsgálat tehát visszakövetkeztetni próbál. A retorikai szempontú irodalomtudománynak sokszor regulatív céljai vannak.

A probléma az, hogy a retorika által figyelembe vett *keletkezési* folyamat nem követhető végig fordított irányban. Az interpretációról szóló elméletek általában abból indulnak ki, hogy a hermeneutika felfogható megfordított retorikaként. Ezért lényegében átveszik annak fogalomrendszerét és szemléletmódját, s aztán a kész művekben megpróbálják visszakeresni kategóriáit. Jó példa erre a már említett pragmatikus szándék fogalma. Retorikailag igaz, hogy minden írásmű egy szándékot inkorporál, ez azonban nem jelenti azt, hogy a kész mű alapján vissza is lehet következtetni erre a szándékra. Ami retorikailag igaz tétel, az hermeneutikailag legfeljebb munkahipotézis.

A két szempont közt akkor tűnne el a különbség, ha a költői szöveg, az elemzett nyelv logikus rendszer lenne, vagyis olyasmi, mint a tudományos leírás nyelve. Ebből vissza tudnánk következtetni a dolgokra, vagy legalábbis a leírásban érintett szempontjaira. Akkor a mű nem mondatokból, hanem tételekből állna, melyekből logikai és természettörvények segítségével olyan ismereteket tudnánk kikövetkeztetni, melyek explicite nincsenek kifejezve. Az elemzett nyelv azonban alogikus rendszer, nem lehet következtetéseket levonni belőle.

A retorika fogalomrendszere és a mű szerkezete

A retorika, egyéb teljesítményei mellett, definíciókat állít fel, melyek meghatároznak egy sor retorikai kategóriát („elbeszélés”, „leírás”, „monológ”, „párbeszéd” stb.). E kategóriák segítségével bonyolultabb fogalmakat definiálhatunk (pl. „elbeszélő mű”). A retorika e fogalomdefiníciókkal egész általános sémákat állít fel, melyek valamilyen módon megtestesülnek a kész művek struktúrájában.

Nézzük pl. az elbeszélő mű definícióját. Ez nyilvánvalóan több tételből áll, melyeket konjunkcióval kapcsolunk össze: $(p_1 \text{ és } p_2 \text{ és } \dots p_n) = (s_0)$.

Legyen e tételek közül p_n a következő: „Az elbeszélő mű időbeli eseményeket beszél el.” Nyilvánvaló, hogy s_0 szükséges és elégséges feltétele annak, hogy egy alkotás elbeszélő mű legyen, mert s_0 meghatározásunk szerint minden feltétel konjunkciója. Így tehát p_n szükséges, de nem elégséges feltétel. Ezt úgy mondjuk, hogy p_n az elbeszélő mű definitorikus tulajdonsága (pontosabban: a „ p_n ” által kifejezett feltétel).

A „Minden elbeszélő mű műlthan megtörtént eseményeket beszél el” tétel nem empirikus általánosítás, hanem fogalomdefiníció útján vezettük be. Ha egy mű nem rendelkezik ezzel a tulajdonsággal, akkor nem is *nevezzük* elbeszélő műnek.

A retorikai fogalomdefiníció szerkezetét részben logikai kapcsolatok, részben pedig sajátos, csak az irodalomtudomány nyelvében értelmes szintaktikai kapcsolatok alkotják. Amiket összekapcsolunk, azok az egyre primitívebb fogalmak, le egészen az alapfogalmakig („idő”, „tér” stb.).

A fogalomrendszer szintaktikai viszonyai a megvalósult mű struktúrájaként jelennek meg, a fogalmaknak megfelel a struktúra egy-egy összetevője.

A retorikai fogalomdefiníció azonban nem határozhatja meg, hogy a struktúra komponenseinek milyen lesz a konkrét formája. Pl. a definíció szerint az elbeszélő mű múltban megtörtént, időbeli eseményeket beszél el. Ez a meghatározás azonban semmit sem mond arról, hogy milyen hosszú ez az idő. Ezért az elbeszélő műnek mindig olyan a retorikai struktúrája, hogy az elbeszélő időt komponenseként tartalmazza, konkrét megjelenését tekintve azonban végtelenül sokféle lehet ez az idő. Hasonló a helyzet a legalapvetőbb, legegyszerűbb retorikai kategória, az írásmű hossza esetében. Minden írásműnek van valamilyen hossza, tekintve, hogy az „írásmű” végső meghatározása szerint nyelvi jelek sorozatának írásbeli rögzítését jelenti (s így igen közel áll a „lineáris szöveg” fogalmához). Ez azonban teljesen nyitva hagyja azt a kérdést, hogy az egyes művek milyen hosszúak lesznek. Bármely írásmű retorikai struktúrájának komponense a hossz, ez azonban még nem határozza meg előre a konkrét művek hosszúságát. Poétikai definíció, hogy a dráma jellemeket, konfliktusokat ábrázol. A jellemek és a konfliktusok a legkülönbözőbbek lehetnek. Ugyanez a helyzet a már többször említett pragmatikus szándék esetében. A retorika szerint minden írásmű valamilyen szerzői szándékot „inkorporál”, arról azonban, hogy mi ez a szándék, a meghatározás nem mond és nem is mondhat semmit.

Az itt felsorolt néhány retorikai és poétikai fogalmat szándékosan választottuk, mert a kategóriák két olyan típusát képviselik, melyeknek vizsgálata soron következő feladatunk.

Az elemzés kategóriáinak két típusa

Mivel a műelemzés módszertanát itt logikai-szemiotikai szempontból vizsgáljuk, s különösen fontosnak tartjuk a tiszta deskripció és az interpretáció fogalmi elhatárolását, meg kell néznünk, hogy a retorika fogalomnyelve, mely az írásművek elkészítésének gyakorlati és elméleti szabályait tartalmazza, mennyiben alkalmas kész írásművek leírására, mennyiben alkalmas a tiszta deskripció céljaira. Ezt annak a kritériumnak a segítségével fogjuk megállapítani, hogy az illető fogalom „visszakereséséhez”, tehát konkrét formájának megállapításához szükség van-e explikációra, az elemzett nyelvből az elemző nyelvbe történő fordításra. Ezt a kritériumot úgy is megfogalmazhatjuk, hogy szükséges-e az elemzett nyelv jelentésének az ismerete.

Könnyű belátni, hogy a példaként említett fogalmak közül a pragmatikus szándék a jellemek, a konfliktusok és az elbeszélő idő megállapításához az elemzett nyelv jelentésének ismerete elengedhetetlen, míg a hossz megméréséhez nemcsak hogy nem szükséges, hanem egyenesen érdektelen.

Elemző nyelvünket eredetileg két részre osztottuk: a köznyelvre, mely az explikáció és a fogalomnyelvre, mely a deskripció céljaira szolgál. Most azonban a fogalomnyelvet is két részre fogjuk osztani: *valódi empirikus fogalmakra* és explikációt igénylő *ál-empirikus fogalmakra*. Előbbiekből állnak a már tárgyalt valódi deskriptív, utóbbiakból az ál-deskriptív tételek.

A mű struktúrája a retorikai fogalmak konkretizálása révén jön létre. Ezek a fogalmak azonban kész művek vizsgálatára alkalmazva két csoportra oszlanak. Ebből következik, hogy a lehetséges *leírt struktúráknak* („visszakeresett” struktúráknak) is két fajtája lehetséges, aszerint, hogy kvázi-interpretációval vagy tiszta deskripcióval hoztuk létre őket: valódi deskriptív és ál-deskriptív struktúrák.

A leírt struktúrát *modellnek* nevezzük.

Megjegyzés.

1. A „modell” elnevezés szerencsés módon összhangban van az általános szóhasználattal, mert konkrét struktúra-leírások kidolgozói is ebben az értelemben használják.

2. Az elnevezés megfelel egy matematikai logikai kifejezésnek, ahol a „modell” fogalmán egy axiómarendszer „igaz interpretációját” értik. Az „interpretáció” ott természetesen mást jelent, mint az irodalomtudományban; egyszerűen arról van szó, hogy az axiómarendszernek van egy alkalmas, konkrét megvalósulása. Pl. az úgynevezett osztálykalkulusnak modellje a természetes számok aritmetikája. Ezt a távolinak látszó analógiát a műinterpretáció részletesebb logikai vizsgálatában talán hasznosítani lehetne. Az axiómarendszer ugyanis nyelvrendszer, hasonlóan a retorika fogalomrendszeréhez, modellje pedig az, ami megfogalmazható benne.

3. Az eddig kialakított terminológia reményt nyújt egy probléma világosabb megfogalmazására és talán megoldására. Sokszor kérdezik, hogy epikai művek elemzése közben szabad-e „előre és visszafelé” gondolkodni. A kérdés másképp így fogalmazható meg: Felhasználhatjuk-e egy mű elemzése közben a mű egyes részeiről szerzett ismereteinket oly módon, hogy a hossz lineáris rendjében előbb álló részt későbbi részekkel magyarázunk és viszont.

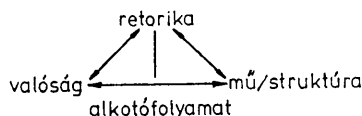
Anélkül, hogy itt a probléma részleteibe bocsátkoznánk, megjegyezzük, hogy a kérdés megválaszolása valószínűleg attól függ, hogy explikációról, ál-deszkriptív leírásról vagy tiszta deskripcióról van szó. Pillanatnyilag úgy tűnik, hogy az explikáció esetében megengedhető ez az eljárás, ál-deszkriptív leírásoknál, amennyiben az alapul vett definíció tartalmazza a hossz fogalmát, nem, míg a tiszta deskripció, akár tartalmazza ezt a kategóriát, akár nem, invariáns a problémával szemben. Pl. nincs értelme azt kérdezni, hogy a mű első fejezete hosszának a megállapításához felhasználhatjuk-e az utolsó fejezet hosszának ismeretét és fordítva.

A mérhető idő problémája

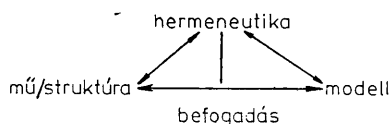
Több ízben is példaként említettük az úgynevezett elbeszélt idő fogalmát, mely az elbeszélő mű definíciójának egyik része. Ezt a fogalmat az elemzés szempontjából ál-empirikusnak neveztük, mert az elbeszélt időre vonatkozó megállapítások formájuk szerint lehetnek ugyan deskriptív tételek, de explikáción alapulnak. Az elbeszélt idő az elemzés számára (hermeneutikailag) nem extenzionális és nem mérhető dolog. Ez ellen azt lehetne felhozni, hogy a természettudományok legtöbb méréseredménye szintén nem közvetlen mérésből származik. Ez igaz, azonban mindig visszavezethetők közvetlen mérésadatokra oly módon, hogy azokból matematikailag következnek. Ha mégis közbeiktatódnak empirikus tételek, akkor ezek vagy természettörvények, vagy bizonyított tények. Az elbeszélt időre vonatkozó megállapításaink viszont nem matematikai vagy logikai következményei az elemzett nyelv (a mű) mondatainak, mert az elemzett nyelv nem logikus rendszer. Még a legtisztábbnak látszó esetben sem logikai levezetéssel nyerjük adatainkat a mű mondataiból (hiszen mondatokból nem következik semmi, csak tételekből), hanem bonyolult explikációt, ál-deszkriptív megfogalmazást végzünk. Tehát az elbeszélt idő fogalmát tartalmazó modellek feltételezik az explikációt. Ez érvényes a tér fogalmára is.

Másrészt az elbeszélő időt és teret csak a retorikai szemlélet alapján nevezhetjük kvantitatívnek. Csak egy írásmű elkészítője van abban a helyzetben, hogy időket *mérjen* és leírjon. A kész írásmű interpretátora számára az idő megállapítása nem mérés, hanem értelmezés. Szépirodalmi szövegből nem lehet következtetéseket levonni a leírt dolgokat illetően, mert ehhez az kellene, hogy a szöveg logikus rendszer legyen. Ahhoz, hogy az idő az interpretátor számára is mérhető legyen, még ennél is többre lenne szükség: a szövegnek *extenzionális* nyelvnek kellene lennie, tehát olyannak, amelynek kifejezései csak fogalomterjedelmeket jelölnek, nem pedig fogalomtartalmakat is. A költői nyelv azonban nem logikus rendszer, még kevésbé extenzionális.

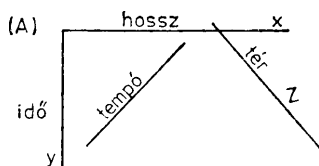
Az idő fizikailag és retorikailag lehet extenzionális fogalom, hermeneutikailag azonban ugyanúgy intenzionális, mint a „jellem” vagy a voluntas auctoris. Mert a retorika így helyezhető el:



míg a hermeneutika így:



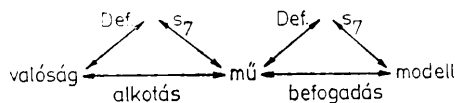
A zavart az okozza, hogy a modell alapja mindig egy retorikai definíció vagy definíciórendszer. Pl. a következő sematikus modell esetén:



Az (A) rendszer így még nem modell, hanem vizuálisan ábrázolt definíciórendszer. A retorikai definíció itt négy definítorikus tulajdonság konjunkciója: $(p_1 \text{ és } p_2 \text{ és } p_3 \text{ és } p_4) = (s_7)$.

s_7 a retorika egy tétele, s eredetileg a valóság és az elkészítendő mű viszonyára vonatkozott. Ekkor a definíció vált struktúrává. Hermeneutikailag azonban egészen más a feladat: a már kész struktúrát kell leírni úgy, hogy közben a valósággal való kapcsolat nem jöhet számításba. A struktúrának kell modellté válnia ebben az esetben. Mivel azonban a modell alapja ugyanaz a retorikai definíció, mint amely a mű elkészítésére vonatkozott, könnyen keletkezik az a látszat, hogy ezek a fogalmak a hermeneutika fogalomrendszerében is extenzionálisak. Az s_7 tételben kifejezett retorikai definíció (rövidítve: Def. s_7) akkor válik struktúrává, ha a valóság alapján adunk neki konkrét

értékeket. Ehhez ideális esetben azt az eljárást alkalmazzuk, hogy a valóságot *mérjük*. Modellé azonban akkor válik Def. s_7 , ha egy *mű* alapján adunk neki konkrét értékeket. Ekkor azonban a séma „beértékelése” közben nem a valóságot mérjük, nem is a művet mérjük, hanem a művet *értelmezzük*. Def. s_7 (és minden ilyen definíció) kettős funkciót tölt be, tehát pl.:



s ez azt jelenti, hogy egyaránt kifejezése a retorikának és a hermeneutikának. Ha a két fogalomrendszer valóban *rendszer* lenne, akkor ez nem történhetne meg, mert akkor a „mérhető idő” fogalma a hermeneutikában nem fordulhatna elő, csak a retorika fogalomrendszerében lehetne róla beszélni. Az idő hermeneutikai mérhetőségének téves koncepciója tehát abból a körülményből ered, hogy az irodalomtudomány nem fejlesztett ki külön fogalomrendszert regulatív és analitikus-deszkriptív célokra.

Nagyon fontos, hogy a két szemlélet különbsége a tiszta deskripció síkján eltűnik. Ennek ugyanis nincs mit kezdenie az elemzett nyelv logikus vagy alogikus, extenzionális vagy intenzionális voltával. Ennek kapcsán szólnunk kell a leírás és a modell közti összefüggésekről, a modellek fajtáiról, az „extenzionális-intenzionális” illetve a „kvantitatív–kvalitatív” fogalompárokról.

A leírás lehet valódi deskriptív vagy ál-deszkriptív, attól függően, hogy a felhasznált retorikai terminus hermeneutikailag empirikus vagy ál-empirikus. A modell tulajdonképpen leírás-rendszer, mely — tekintve, hogy pontos retorikai definíciók alapján történik — lehetővé teszi a grafikai ábrázolást. Pl. az (A) séma, ahol a három dimenzió a retorikai definíció három konjunkciós kapcsolatainak felel meg.

Ha a definíció legalább egy ál-empirikus fogalmat tartalmaz, akkor a modell *intenzionális*, egyébként *extenzionális*. A modell extenzionalitása nem zárja ki annak kvalitatív jellegét, mert minden modell struktúrát ír le, a struktúra pedig nem kvantitatív, hanem kvalitatív fogalom, még akkor is, ha csupa extenzionális ismérve van. Kvantitatívnak csak az olyan tiszta deskripció tekinthető, amely primitív fogalom alapján történik, pl. egy meghatározott hang előfordulási gyakorisága egy szövegben. Ha azonban ehhez még egyetlen fogalmat, a hosszt is hozzávesszük, és azt írjuk le, hogy az illető hang konkrétan („metrikusan”) hogy oszlik el a szövegben, a leírás extenzionális modell, mely ennek ellenére kvalitatív. (Világos, hogy a háromszög és a kör között nem mennyiségi a különbség, bár mindkettőnek csak extenzionális ismérvei vannak.)

Extenzionális modelleket számtalan módon lehet készíteni. Akadnak köztük olyanok is, melyek bizonyos megfelelést mutatnak intenzionális struktúrákkal. Pl. a kérdő mondatok leírhatók deskriptív módon a kérdőjel miatt, s világos, hogy kérdő mondatnál nem lehet elbeszélni. Az „elbeszélés” intenzionális fogalom, melynek vannak ilyen párhuzamai az extenzionális szférában.

Miután kísérletet tettünk a tisztán deskriptívnek az interpretációtól való elhatárolására, meg kell vizsgálnunk, hogy hol és mennyiben használható a tiszta deskripció.

Bár ez az alkalmazhatósági terület nagyobb, mint első pillantásra gondolnánk, az irodalomtudomány egészén belül nem tartozik a legfontosabb területek közé. Deskriptívnek tekinthetünk bizonyos grammatikai szempontú és verstani, hangtani vizsgálatokat. Ide tartoznak a különféle szó-, szótag- és egyéb statisztikák. Bár a tiszta deskripció ismertető jegyeként épp a jelentés kizárását fogadtuk el, a lexikai anyag előzetesen osztályozható és az irodalmi mű vizsgálata közben a szavak hovatartozása morfológiai alapon dönthető el. Így pl. deskriptív úton meg lehet állapítani, hogy egy költő milyen növény- és állatneveket használ stb. (azt viszont igen nehéz, jelenleg lehetetlen lenne eldönteni, hogy konkrét vagy átvitt értelemben használja őket).

Köztudott, hogy az impresszionista költészetben nagy számban fordulnak elő színeket jelentő melléknevek. Ezt a tényt mindenki jelentősnek tartja, sőt néha ezen az alapon osztanak be költeményeket ebbe a csoportba. Függetlenül attól, hogy ez helyes-e, nyilvánvaló, hogy itt kizárólag deskriptív-statisztikai módszereket alkalmazunk. Néha deskriptív kritériumok segítségével műfaji hovatartozást lehet eldönteni, pl. azt a kérdést, hogy egy elbeszélő mű novella vagy kisregény: a hossz olykor döntő szempontnak bizonyul.

A tiszta deskripció legfontosabb alkalmazási területe semmiképp sem az egyes művek elemzése, hanem a művek nagy csoportján végzett általánosító vizsgálat. Megmutatható, hogy erre a célra a tiszta deskripció a legalkalmasabb, bár szó sincs arról, hogy ez vezetne a legérdekesebb eredményekhez. Logikai szerkezete azonban olyan, hogy sokkal kevesebb módszertani problémát okoz, mint az interpretáció vagy a kvázi-interpretáció. Ezért igen alkalmas az összehasonlító-tipológiai vizsgálatokra. Összehasonlításon itt természetesen nem az irodalomtörténeti komparatisztikát értjük, hanem magát az összehasonlítást mint műveletet. Ennek feltételeit fogjuk megvizsgálni.

Nyilvánvaló, hogy minden összehasonlítás legalább két dolgot tételez fel, melyeket összehasonlítunk, és legalább egy szempontot, melynek alapján az összehasonlítást végezzük. Ez a szempont az összehasonlított dolgoknak valamilyen tulajdonsága, és vagy a tulajdonság megléte illetve meg nem léte, vagy pedig „így és így léte” alapján történik az összehasonlítás. Összehasonlíthatjuk pl. a széket a táblával abból a szempontból, hogy a két dolognak van-e lába vagy nincs. Ebben az esetben a szempont a lábbal rendelkezés tulajdonsága. Megállapíthatjuk, hogy a szék rendelkezik ezzel a tulajdonsággal, a tábla viszont nem. A tulajdonság „így és így léte” alapján végezzük az összehasonlítást, ha pl. az asztalt és a padot hasonlítjuk össze azon az alapon, hogy melyiknek milyen a lába, melyik a sötétebb színű stb. Ezek alapján az is könnyen belátható, hogy két esetben nincs értelme az összehasonlításnak: 1. akkor, ha a szempontként választott tulajdonság legalább az egyik tárgyból definitorkusan hiányzik, pl. a széket nem hasonlíthatjuk össze a téhénnel abból a szempontból, hogy melyik ad több tejet; 2. ha az alapul vett tulajdonság az egyik tárgynak *individuális sajátága*, pl. Franciaország nem hasonlítható össze Angliával abból a szempontból, hogy melyiknek fővárosa, vagy melyiknek inkább fővárosa London. Ez érvényes egyedek osztályaira is, tehát két osztályt nem hasonlíthatunk össze értelmes módon olyan tulajdonságok alapján,

amelyek legalább az egyik osztályból definitorikusan hiányoznak, vagy az egyiknek individuális sajátosságai. Pl. a gerincesek osztálya nem hasonlítható össze a gerinctelenekkel azon az alapon, hogy melyikhez tartozik több gerinces egyed. Összehasonlítható viszont a két osztály pl. az idegrendszer alapján. Az összehasonlítások tehát csak akkor értelmesek, ha az alapul vett tulajdonság az összehasonlított dolgokat (vagy osztályokat) egyesítő tágabb osztálynak is tulajdonságai lehetnek, tehát nem hiányoznak belőle definitorikusan. Az sem kétséges, hogy a szempontul választott tulajdonságnak szilárdan meghatározottnak kell lennie, megléte vagy meg nem léte illetve „így és így léte” a dologban egyértelműen eldönthető kell hogy legyen. Nincs értelme azt mondani pl., hogy Olaszországban az ég háromszor olyan magas van, mint Angliában.

Az értelmes összehasonlítás általános kritériumai még semmit sem mondanak az irodalomtudományban végzett összehasonlítások sajátosságairól, az azonban bizonyos, hogy bármilyenek is ezek az összehasonlítások, ki kell elégtenerünk az általános értelmességi feltételeket. (Néha persze a logikailag értelmetlen összehasonlításnak is lehet bizonyos *didaktikai* értéke.)

Az elmondottakból következik, hogy az interpretáción alapuló összehasonlítások irodalmi művek között (vagy irodalmi művek különböző részei között) legalábbis problematikusak. Az világos, hogy az összehasonlításnak az elemző nyelv fogalomrendszere alapján kell történnie, mert csak ezek közt találhatók viszonylag pontosan meghatározott általános fogalmak. Az elemző nyelv köznyelvi része, mely az explikáció céljára szolgál, két okból nem alkalmas összehasonlító műveletekre. Egyrészt a segítségével nyert eredmények az elemzett nyelvből való fordításon alapulnak, ezért sokszor megtartják annak teljesen egyedi jellegét (pl. az elemzett műben előforduló egyedi nevek, tulajdonságok), másrészt a köznyelvi kifejezések nem az irodalomtudomány fogalomrendszerének részei, mert definíciójuk lehetetlen. Az elmondottak, ha nem is olyan szigorúan, mint az explikációra, érvényesek a rajta alapuló ál-deszkriptív leírásokra is. Ezzel szemben kiválóan alkalmasak erre a valódi deskripció fogalmi. Most tehát megnézzük alkalmazásukat egy igen egyszerű példán.

Szemponatul választjuk pl., hogy két vagy több írásmű mondatai milyen hosszúak, és ezen az alapon összehasonlítjuk őket. A mondatokból állás lehetősége általában minden írásműnek tulajdonsága, része a retorikai definíciónak. Tehát egészen általános definitorikus tulajdonság. Először is megállapítjuk, hogy egyáltalán vannak-e az összehasonlított művekben mondatok (lehet, hogy egy futurista versben nincsenek). Ha vannak, akkor lineáris sorban felírhatjuk a mondatok hosszát mutató adatokat, megállapíthatjuk az így nyert sorok eltéréseit, egyezéseit, arányait, átlagait stb. Kiszámíthatjuk az egyes művek mondathosszáinak középértékét, és az így nyert adatokat is összevethetjük egymással stb. A statisztika módszerei itt nagy választékot biztosítanak, a leírás céljától függ, hogy mit használunk fel e módszerekből.

Az összehasonlítási szempontok rendkívül sokfélék lehetnek, valamennyi deskriptív fogalom felhasználható összehasonlítási alap gyanánt. Az összehasonlítás lehet kvantitatív vagy kvalitatív szempontú, aszerint, hogy primitív vagy komplex retorikai fogalmat ill. definíciót választunk. Előbbi esetben csak mennyiségi adatokat, utóbbi esetben adatok strukturális rendszerét, modelleket hasonlítunk össze. Modellek összehasonlítása történhet rokonsági fokuk szerint. Természetesen a rokonsági fok fogalmának adható teljes deskriptív, extenzionális definíciója.

Megjegyeztük, hogy a tiszta deskripció mindig is jelentős hányadát alkotta a tipológiai összehasonlításoknak, bár nem tartozik az irodalomtudományi tevékenység centrumához. Igaz ugyan, hogy eddig inkább csak kvantitatív jellegű deskripciókat ismerünk, ezek sem túl rendszeresek. Ha mindezt meggondoljuk, nem tagadható, hogy a sokkal fejlettebb kvalitatív összehasonlításoknak hatalmas kihasználatlan lehetőségei vannak. Az összehasonlítás eredményességi foka ugyanis néhány jól megfogható tényező függvénye.

Az eredményesség mindenek előtt függ az összehasonlítás szempontjával választott retorikai definíció vagy definíciórendszer tulajdonságaitól, különösen attól, hogy az illető deskriptív fogalmak definitorikusak vagy esetlegesek. Függ másodsorban a választott definíció komplexitásától, ami a leírás szempontjából azt jelenti, hogy bonyolult vagy kevésbé bonyolult modellt kapunk eredményül. Harmadszor, de nem utolsósorban, függ a megvizsgált művek számától, tehát attól, hogy az összehasonlító vizsgálatokat mekkora korpuszon végezzük. További tényezők a vizsgált művek tér- és időbeli távolsága egymástól, vagy a történeti szempont tudatos bevonása. Az is lényeges, hogy a vizsgált osztály egyszerű vagy vannak alcsoportjai.

A kérdés az, hogy végezhető-e az ilyen vizsgálatok elég széles körben. Az igazi eredmény ugyanis az lenne, ha mondjuk több száz írásművet vizsgálnánk meg egy elég komplex definíciórendszer alapján. Mivel azonban akár egyetlen regény stb. pontos leírása is igen hosszadalmas és mechanikus munka, ilyen sok mű leírása gyakorlatilag szinte lehetetlen, nem is beszélve arról a hatalmas mennyiségű statisztikai számításról, aminek a leírásokat követnie kell. Egyáltalán nem csoda, hogy ilyen arányú vizsgálatokat sohasem végeztek.

Ezt a nehéz problémát oldja meg az a körülmény, hogy a tiszta deskripció céljára alkalmazott extenzionális fogalomnyelv valamennyi kifejezése definiálható az *írásjel* és az *egymásutániség-reláció* fogalmaival. Ez lehetővé teszi, hogy az adatbeszerzést és az adatfeldolgozást gépi úton oldjuk meg. A jelentés ismeretének korábbi kizárása itt döntőnek bizonyul, mert a gépi feldolgozás közben épp a szemantikára nem tudunk támaszkodni. (A számítógépes szemantikai vizsgálatokat ál-interpretációs, kvázi deskriptív vizsgálatoknak nevezhetjük.) Az eljárás technikai részleteibe felesleges lenne belemennünk, mert elvi problémákat ezek után nem vet fel.

A számítógépes fonéma-, szótag-, szó-, mondat- stb. statisztikának már komoly szakirodalma van, de a vizsgálatok rendszerint kvantitatív jellegűek, a modellek nem elég komplexek. Általában a vizsgált korpuszok sem elég tágak, és nem is elég strukturáltak. Az eredmények ezért csak ritkán érdekesek, de ismételjük: ezek az összehasonlítások csak a lehetőségek minimális hányadával éltek.

Ami a deskriptív összehasonlítás eredményeinek jellegét illeti, statisztikai általánosításokról van szó, akár egyes irodalomtörténeti korszakok, irányzatok jellemző vonásai is feltárhatók. Előnyös lenne, ha nemcsak kiemelkedő műveket vizsgálnánk meg, hanem különféle rendű és rangú írásokat is. Világos, hogy egy korszak írásbelisége nem azonos néhány nagy alkotással. Az ilyen tendencia-leírások az irodalom legegzeztebb és legbizonyítottabb eredményei lennének, de ismét hangsúlyozzuk: jelentőségük mindenképp másodlagos. Az irodalomtudomány fő tevékenysége az értelmezés, az interpretáció, a jelenségek vizsgálata.

Szó sincs arról, hogy az irodalmi művet csupán extenzionális struktúrá-

nak tartanánk. De el kell különíteni azt, ami objektív eszközökkel vizsgálható, attól, ami bizonyos fokig mindig az interpretátor függvénye marad.

Felszínes hasonlóságok alapján sokszor azt állítják, hogy a deskriptív szövegelemző módszerek a természettudományok módszereit próbálják rákényszeríteni az irodalomtudományra. Ez a népszerű frázis azon a hiedelmen alapul, hogy a matematikai módszer azonos a természettudományos módszerrel. A természettudományos módszer lényege véleményünk szerint a *funkcionális függés* kategóriája, aminek pl. a *kauzalitás* is egyik alfaja. A leíró-statisztikai szövegvizsgálatoknak ehhez semmi közük.

Szellemtörténeti-újkantianus szempontból felmerül az az ellenvetés, hogy a deskripció az értékhordozó egyediséget matematikai és értékközömbös egyediségként fogja fel (s ezzel mondjuk a leíró földrajzhoz válik hasonlóvá). Ez az ellenvetés igaz, de nem ok arra, hogy a deskriptív módszert kizárjuk az irodalomtudomány eszköztárából. Sok értelmes vizsgálati cél van, amely csak ezzel a módszerrel érhető el. Ha nem túlozzuk el jelentőségét és nem tévesztjük össze az interpretációval, a tiszta leírás hasznos eszköz.

*

Talán feltűnt az olvasónak, hogy e cikk néhány megállapítása úgy szól néhány egyáltalán nem új jelenségről — például a magyarországi számítógépes szövegvizsgálatokról —, mintha azok egészen újkeletűek lennének. Ennek az a magyarázata, hogy ez a munka 1964/65 telén készült és szövegén nem változtattam. Bár azóta sok külföldi — főleg német — szerző foglalkozott hasonló problémákkal, úgy érzem, hogy az itt kifejtett gondolatok még mindig nem veszítették el teljesen aktualitásukat. Az említett külföldi munkákból hamarosan magyarul is olvasható lesz egy válogatás a Helikon most készülő, „Tudomány-e az irodalomtudomány?” c. számában. A Filológiai Közlöny szerkesztőségének különös köszönettel tartozom, hogy mindennek ellenére vállalta tanulmányom közlését.

Henry James: a pálya és tanulmányai

SARBU ALADÁR

1. Elődök és kortársak

Henry James a formai kísérletezés egyik elindítója, a lélektani regény megalapítója az angol irodalomban. Alakját az elmúlt fél évszázad során a hódolat, no meg az immár iparszerű, akadémikus kutatás különböző, a megértést inkább nehezítő mint könnyítő mítoszokkal vette körül. Különösen a harmincas évek végétől fordult erőteljesen feléje a figyelem, amikor a politikai radikalizmus ellobbant, s a marxizmus iránt nagyra nőtt érdeklődés kihunyott. Ahogyan a hasznos társadalmi cselekvés lehetősége mindinkább illúzióvá fakult az irodalmi értelmiség számára, úgy fedezték fel Jamest. Igaz, kibontakozásakor e népszerűség még meredek akadályokkal találta szembe magát,¹ de az eszményvesztés esztendeiben csakhamar túllendült rajtuk és rendkívülivé fokozódott. James vonzását az erősítette s az tette széles értelmiségi körökben lehetővé, hogy világát csaknem tökéletesen szigetelt falak kerítik, amelyekből, ha nem keressük a kulcsait, alig nyílik ablak a regényebelít is teremtető-tartó társadalmi valóságra. Kellems menedék volt így kiábrándult entellektüelek, köldöknézésre kényszerült literátorok számára.²

A jórészt mesterségesen szított James-kultusz feletti bosszúság azonban megbízhatatlan tanácsadó, s könnyen igazságtorzító végletekre ragadhatja a kritikust.³ Erős a kísértés, hogy a túlzásokkal együtt elveszük azt is, ami műveinek érdeme, s ma is értékes tanulmánya. Hadd bocsássuk előre ezért, hogy James jelentőségét, irodalomtörténeti helyét, amelyet a regényforma megújítására tett kísérleteivel, a lélektani érdeklődés elmélyítésével vívott ki magának, vitathatatlanak tartjuk.⁴ Munkásságát az is izgalmassá teszi, hogy több irányban központ vagy híd szerepét töltötte be. Ő fűzi egymáshoz mindennek előtt az angol regény Joyce képviselte új állomását és Dickens, George Eliot modernség felé mozduló, de még a múlt vonzásában növekedett művészetét. Hatalmas világirodalmi tájékozottsága, orosz és francia írókkal szövődött

¹ Philip Rahv: Attitudes towards Henry James. 1943. In: The Question of Henry James. A Collection of Critical Essays. Ed. F. W. Dupee. London 1947.

² A mai amerikai értelmiség körében virágzó James-kultusz társadalmi indítékairól I. Maxwell Geismar Henry James and his Cult (London 1964) c. könyvét, különösen 3–13. Angliai népszerűségét hasonlóképpen a harmincas évek optimizmusának ellenhatásaként értékeli Arnold Keule. Vö. An Introduction to the English Novel. Vol. II. London 1967 (1953). 32.

³ Mint Geismar, i. m., aki szinte minden érdemet elvitat Jamestől. Erős morális elkötelezettsége F. R. Leavist is szembefordítja az életmű vitatható, ám nem lekicsinyelhető darabjaival. Vö. The Great Tradition. London 1948.

⁴ Éppen ezért érték egyet Leon Edel koncepciójával, aki William Faulknerig áttekin-tett fejlődés úttörőjének, elindítójának tartja. Vö. The Psychological Novel 1900–1950. London, 1955. Edel túlzásaira, munkásságának a James-kultuszt erősítő vonásaira e tanulmány folytatásában még visszatérek.

barátsága ugyanakkor segítette, hogy közvetítsen az angol és az európai regény (és kritika) között. Akaratlan bár, hasonló szerepet brit kortársai hasznára is játszott: különféle irodalmi kapcsolathálózatok középpontjában állt, Conrad, Wells, Stevenson, Crane, Ford tartoztak köréhez. A tetszetős metafora tovább alkalmazható, önkéntelen kínálkozik a sorban viszonya szülőföldjével, Amerikával. A személyes jellegűn túl itt is bővelkednek az irodalmiak, témák, hősök, helyzetek vegyülnek az életmű összességében, képviselve és összekötve a két földrészt.

Az alábbiakban, bevezetőül a regényekhez, arcképvázlatot szeretnénk adni róla, részben saját nézeteinek, részben a James-kutatás visszatérő megállapításainak felhasználásával. Nem a tisztázás: a problémafelvetés, a kérdések megfogalmazása a célunk egyelőre, és a válaszra a regények elemzésekor teszünk majd kísérletet. A kép, amelyet rajzolunk, elkerülhetetlenül szemiatikus lesz, hiszen jellegéből következően egyszerűsít, s eltüntet, egységessé kozmetikázza az ifjú- és az öregkori portré különbségeit. Mentségünk ismét az, hogy a pálya szakaszainak elemzésével pótoljuk e hiányt. Elméleti írásait megfelelő óvatossággal annak tudatában idézzük, hogy saját műveihez nem mindig nyújtanak megbízható kalauzt, útbaigazítást. Az ifjú és kései James művészetéről beszéltünk: a pálya, amelynek ívére dolgozatunk épül, három korszakra bomlik. A *Roderick Hudson*-tól (1875) a *The Portrait of a Lady*-n át (*Egy hölgy arcképe*, 1972) a *The Tragic Muse*-ig (1890) a realizmus dominál; innét a *The Sacred Fount*-ig (1901) a kísérletezés, hogy aztán a három nagy regény, a *The Wings of the Dove* (1902), a *The Ambassadors* (1903) és a *The Golden Bowl* (1904), James „érett” korszakának főművei szintetizálják a kísérlet eredményeit.

James szerepei közül vegyük számba most a fontosabbakat. Azt először, hogy az ő munkássága volt a legjelentősebb átmenet irodalmi múlt és jövő, avuló és újuló regényművészet között. Az előző nemzedékből George Eliotot tartotta igazán nagyra: a személyes ismeretség keltette lelkesedés a művek értő bírálatával tiszteletteljes szeretetté vegyült róla készült írásaiban. Elemzése az *Adam Bede*-ről és a *Mill on the Floss*-ról közismert. Ez a kritika Elíothez fűződő viszonyának csak egyik része, mert annál, amit elutasít, fontosabb az, amit átvesz és alkalmaz. Nem konkrét, művekhez köthető inspirációkra gondolunk, mint amilyet a *Daniel Deronda* játszott a *The Portrait of a Lady* keletkezésében; nem is arra, hogy, mint George Eliot, a cselekményesség rovására ő is a jellemábrázolásra összpontosítja erejét, vagy hogy ő éppen olyan fontosnak — ha ugyan nem fontosabbnak — tartja a jellemek lélektani motiválását. Már Cornelia Pulsifer Kelley, James indulásának egyik első feltérképezője észrevette, hogy az útját és mestereit kereső ifjú író George Eliotban filozófus és művész eszményi együttlélése vonzotta, pontosan az, aminek hiánya Dickenszel (öszönösség) és Goethével szemben (túl sok filozófia) aggályossá tette.⁵

Miss Kelley megállapításai részben James korai Eliot-tanulmányára támaszkodnak.⁶ És bár igaz, hogy James boldogan fedezte fel filozófus és művész kedvére való együttesét, pontosabb a fogalmazás akkor, ha a teljes életmű helyett inkább egyes művekhez vagy jellemekhez kötjük James e rokonszenvét. Mert, amint egy későbbi cikkében írja, e filozófus művész leg-

⁵ Cornelia Pulsifer Kelley: *The Early Development of Henry James*. Urbana. Ill. 1965 (1930). 61.

⁶ Henry James: *The Novels of George Eliot*. Atlantic Monthly. Oct. 1866.

feltűnőbb gyengéje, hogy hiányzik belőle az esztétikai szabadság.⁷ „Mindig azt érezzük nála, hogy az abszrakttól halad a konkrét felé, hogy helyzetei morális tudatából fakadnak, s csak közvetve a megfigyelés termékei. Mélységesen átgondolt, jól felépített, de nem láttatott, nem gátlástalanul plasztikus helyzetek ezek.”⁸ Más szóval, George Eliot számára a világ morális és intellektuális közege, s a látvány csak másodlagos benne.⁹ Nagyon szigorú kritikai mérlegén James sem a *Middlemarch*-ot, sem a *Daniel Derondá*-t nem találja hiánytalanoknak. Az első a „részletek kincsesháza, de közömbös egész”, s a második is csupán két szereplője, Grandcourt és Gwendolen jóvoltából érdemesül dicséretre, akik azzal vívják ki James rokonszenvét, hogy majd szétveti őket az élet, és pontosan „olyanok, amilyenek regényalakokat elképzelt az ember”.¹⁰ Két nagy csoportot állapít meg, aszerint, hogy *invención* vagy *megfigyelés*en alapulnak, s e regény hőseit az elsőbe sorolja.¹¹ A *Daniel Deronda* bírálataba szövi be James nagy meggyőződéssel képviselt véleményét is: George Eliot, „ahelyett, hogy az életet érzékelné, az életről vallott felfogásokat érzékel”.¹² Szigorára jellemző, hogy bár a *Romolá*-t szerzője legjobb regényének tartja, soknak találja benne az elvont okoskodást és aránytalanul csekélynek a megfigyelést.¹³

James tehát — e néhány utalás is bizonyítja — nemcsak folytatta az elődnek vállalt író törekvéseit, hanem komoly bíráltnak vetette alá. Joseph Warren Beach szinte egykorú, de mindmáig tanulságos monográfiájában a módszert elemezve azt állapítja meg, hogy bírálata és berzenkedése ellenére James magatartása nagyban hasonlít George Eliotéhoz (és Meredithéhez). Főleg abban, hogy regényeit — mint a sokat idézett előzők figyelmeztetnek — mindig valami központi gondolatnak rendeli alá, és ezzel határozza meg a jellemábrázolás logikáját. Az alkotás folyamata Beach szerint így a következő szakaszokra bomlik: az író először főalakjait ragadja meg; ehhez témát, a témához további jellemeket és helyzeteket keres.¹⁴ Az első lépés tehát teljes és tömör megragadása annak, amihez aztán a részleteket összeválogatja. Ebben James szorosan George Eliot és Meredith nyomdokaiban jár — folytatja gondolatmenetét Beach —, de amíg azoknál a jellemek és a cselekmény a központi gondolat megvilágítását szolgálják, nála fordított a viszony: ha absztrakcióból indul is, hamarosan drámai helyzeteket bont ki belőle, emberi kapcsolatokat teremt, s műveiben a plaszticitás tűnik fel, és nem a filozófiai tartalom.¹⁵

Persze James nemcsak a gondolatosság elmélyítésére kapott ösztönzést a *Middlemarch* írójától. Tudjuk, hogy eltérőn a személytelen művészet francia apostolától, Flaubert-től, aki — mint jeleztük — mesterei közé tartozott, nem törekedett arra, hogy erkölcsileg közömbös maradjon hőseivel szemben. Ellenkezőleg, a morális állásfoglalást elengedhetetlennek tartotta, kezdő és érett korszakában egyaránt. Miss Kelley e felelősségtudatot is George Eliotéval hozza rokonságba.¹⁶ Ám, ha csak folytatta volna, ami az angol regényben

⁷ Henry James: *Partial Portraits*. London 1899 (1888). 50.

⁸ Uo. 51.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

¹¹ Henry James: *Daniel Deronda: A Conversation*. 1876. In: Henry James. *Selected Literary Criticism*. Ed. Morris Shapira, London 1963. 36.

¹² Uo. 42.

¹³ *Partial Portraits*, 54.

¹⁴ Joseph Warren Beach: *The Method of Henry James*. New Haven 1918. 22—23.

¹⁵ Uo. 24—26.

¹⁶ Vö. Kelley: i. m. 63.

előtte megindult, legfeljebb érdekes volna művészete, de nem eredeti. És nem adhatta volna meg a döntő lökést az immár kimondottan lélektani elmélyedés felé sem. A lélektani regényt hagyományosan a tudatfolyam ábrázolásával, a belső monológ technikájával kapcsoljuk össze, nem felesleges tehát már most jelezni, hogy James e tipikusnak vélt eljárásokkal még nem él. Csupán néhány nagyon fontos újítást hajt végre, olyanokat, amelyek nélkül Joyce és Virginia Woolf teljesen új területre kényszerült volna. A kérdésre később még visszatérünk, érzük be most annyival, hogy az egy központú regényt kimunkáló kísérletei a legjelentősebb technikai előrelépésnek tekinthetők, amelytől már nincs messze a tudatfolyam, a *stream of consciousness* ábrázolása. A lélektani irányzat fejlődésében játszott szerepének rövid summájaként F. O. Matthiessen megállapításai kíváncsnak ide. Az egy központú regény főérdeme — írja —, hogy a hős tudatának tartalmát aprólékosan elemzi, s az így egyetlen fókuszba gyűjtött, finom megfigyelésekkel gazdagított regényvilág sokkal intenzívebb élmény és művészi tapasztalat lehetőségét tartogatja az olvasó számára. Ennek ellenére James nem a *stream of consciousness* írója, mert „*semmi sincs benne a tudatalattinak abból a felszínre tolulásából, amely Freud óta jellemzi a regényt. . . . Regényei szigorúan az intelligencia és nem a tudatosság regényei.*”¹⁷

Jamest az irodalomtörténeti kutatás állította egy sorba Joyce-szal és Mrs. Woolffal. Ha a két utóbbi vállalt, tudatosan választott elődjait nyomozzuk, James nevével legfeljebb értetlen, nemegyszer megvető utalások formájában találkozunk csak.¹⁸ Nyilván nem arról van szó, hogy e merész újítók művének közvetlen folytatói voltak. Kapcsolatát az irodalmi utókorral az biztosítja, hogy a lélektaniség irányában ható változásfolyamat, szemléletváltás fővonáának láncszeme, akárcsak az őt elődnek esetleg nem vállaló, de a törekvéseit kiteljesítő regényírók.

Barátsága kortársaival, ifjabb és idősebb írókollégáival azt a következőt kínálja, hogy James csak tanítvány volt, de elismert mesterré nem tudott válni. Láttuk már, kiktől és mit tanult. Amikor kora és tekintélyes életműve jóvoltából úgy érezhette, jogot szerzett a tanításra, fellépése ebben a szerepben — bár gyakran épületes irodalmi vitákat kavart — korántsem járt kielégítő eredménnyel. Ismert és látványos szakítása Wells-zel a mester szerepében való tetszelgés következménye is. Ám amikor tanítványként látjuk őt, szembe-tűnik mindjárt, hogy kritikai érzéke mennyire aktív. Számunkra e kapcsolatok esztétikai tanulságai érdekeseek, nemcsak azért, mert vizsgálatuk segít eldönteni, kitől mit vett át, mit fogadott el, hanem legalább oly mértékben azért is, mert a kritikai szellem ébersége kortársaival és mestereivel számos kérdésben szembeállította őt. Így abból, amit elutasít, s az elutasítás hevéből, hangvételéből saját művészetét megvilágító következtetések levonására nyílik alkalom. Flaubert, Zola, Maupassant és persze Balzac foglalkoztatták őt a francia, Turgenyev, Tolsztoj és kisebb mértékben Dosztojevszkij az orosz regényírók közül. Rokon- és ellenszenve elég határozott: legkedvesebb külföldi írója, s talán ő sem tartotta volna túlzásnak: barátja Turgenyev volt. Részben a franciákhoz is ő vitte közel, a személyes viszony megerősítésében

¹⁷ F. O. Matthiessen: Henry James: The Major Phase. New York 1944. 22—23.

¹⁸ Vö. Joyce levele öccséhez, Stanislaushoz, 3. Dec., 1906. In: Letters of James Joyce. Vol. II. Ed. Richard Ellmann. London 1957. 198. Virginia Woolf: Phases of Fiction. In: Collected Essays. Vol. II. London 1966. 83.

mindenesetre igyekezett segítségére lenni.¹⁹ Néhány makacsul élő anekdota szerint James irodalmi szimpátiáit a fogadtatás, a személyes jóindulat mértéke határozta meg. Például az, hogy Turgenyev elbűvölte előzékenységével, úriember voltával, Flaubert viszont egyszer *gentlemanhez* nem illőn fürdőköpenyben fogadta,²⁰ vagy az, hogy amikor bejáratos lett a francia irodalmi szalonokba, nem igen engedték szóhoz jutni, s ha mégis, nem egyszer udvariatlanul letorkolták.

A személyes neheztelés minden bizonnyal színezte irodalmi állásfoglalásait, sznobizmusa — amelynek szerepét ízlésének fejlődésében nem lehet tagadni — akkora jelentőséggel azonban mégsem bírt, hogy esztétikai és morális elvei feladására késztette volna. Minden keserűség nélkül számol be arról, hogy szorgalmasan küldözgette regényeit Turgenyevnek, aki nem olvasta őket, mert őt „...mindennél jobban érdekelte a valóság, s az én valóságom ennek az igénynek nem felelt meg. Nem hiszem, hogy elbeszéléseim elég férfiasak voltak a számára. A stílusuk sokkal szembetűnőbb volt mint a tartalmuk.”²² Ha valamit igazán sérelmesnek érezhetett, akkor az a franciák önközpontúsága, feltűnő közönye volt, amit a kortárs angol regény íránt tanúsítottak. Az bántotta őt, hogy míg saját középserű műveiket kitüntető figyelemmel vitatták és értékelték, a kiemelkedő angol teljesítményekről egyáltalán nem vettek tudomást.²³ Turgenyevhez sem csupán azért vonzódott, mert kifogástalan modora, jóindulatú gesztusai lefegyverezték. Ha a személyes barátság rugóit keressük, azt kell hangsúlyozni inkább, hogy James a provinciálissá sohasem szürkülő patriótát csodálta benne: azt az embert, akivé ő is szeretett volna válni, amint amerikai gyökerei sorvadtán egyre inkább hazátlan kozmopolitának érezte magát. Turgenyevnek a szülőföld élete végéig megtartó közege volt, kiapadhatatlan élményforrás a párizsi nemzetközi író társaságban. Jamesnek az övé viszont mindinkább kuriózum, idegen képződmény, amelyet megfigyelnie ugyan még öregkorában is sikerült, művészté nemesisítenie azonban már nem.²⁴

A fiatal James azért is tisztelte Turgenyevet, mert „az emberi természet orosz típusát ábrázolja”, s mert „művei, mint minden nagy regényíró művei, szülőföldjének ízeit árasztják, s aki mindet elolvasta, abban azt a különös érzést keltik, hogy tartósan átélte Oroszországot”.²⁵ James ugyan sohasem járt Turgenyev hazájában, de Oroszország „tartós átélésének” fenti módját nemcsak ajánlotta, hanem élt is vele. Ezért érezte feljogosítva magát arra, hogy párhuzamot vonjon, s vonzódásának történelmi indokoltságát is kimutassa. „Az orosz társadalom, akárcsak a miénk, átalakulóban van.”²⁶ Régi és új konfliktusa Turgenyev

¹⁹ Howellsnek írt levelében — 1876. február 3. — lelkes hangon számol be arról, hogy megismerkedett Turgenyevvel, aki bemutatta őt Flaubert-nek. Turgenyev „...nagyon kedves volt hozzám, és rendkívüli tiszteletet keltett bennem. Olyan, amilyennek csak kívánni lehet: robusztus, megértő, szerény, egyszerű, mély, intelligens, naív — röviden, angyali. Flaubertnek is bemutatott, akit szintén nagyon megkedveltem, s akinek a házában találkoztam a fiatal realista regényírók kis csoportjával”. The Letters of Henry James. Ed. Leon Edel, London 1956. 96.

²⁰ Erről bővebben Leon Edel: Henry James. The Conquest of London. Philadelphia, New York 1962. 207—221.

²¹ Van Wyck Brooks: The Pilgrimage of Henry James. New York 1925. 65.

²² Partial Portraits. 298.

²³ Kelley: i. m. 224.

²⁴ Henry James: Ivan Turgenieff. In: Partial Portraits. 292.

²⁵ Henry James: Ivan Turgenieff. In: French Poets and Novelists. Leipzig é. n. (London 1883). 220.

²⁶ Uo.

visszatérő témája, írásaiban e változás diszharmoniójának levezetésére talál alkalmat. Szereti szülőföldjét, de nem tud teljes mértékben eggyé válni vele, mert nem biztos abban, milyen irányba fordul a régít felváltó új. „Az amerikai olvasók különösen megértik ezt a lelkiállapotot. Ha nekik jelentős honi regényírójuk volna, valószínűleg olyan volna bizonyos mértékig, mint ő.”²⁷

Nem nehéz észrevenni: James a maga igazolására alakítja ilyenné a Turgenyev-képet. Kapóra jön neki, hogy az orosz író az övéhez hasonló kozmopolita művészkörökben forgolódott, ezt nagyszerűen felhasználhatta saját hontalanságának indokolására, s a szülőfölddel szemben érzett neheztelés feltételezése, bár csak annyit állít, hogy a művek érdekességének egyik forrása, szintén burkolt apológiát sejtet. Nem térhetünk azonban egyszerűen napirendre aföldre, amit James orosz mesterének a nemzeti talajba kötött éltető gyökereiről mond. Sem ő, sem a legjobb indulattal közelítő kritikus nem tud itt egyezéseket kimutatni, s még az apologétáknak is meg kell hátrálniuk a tények előtt. Ugyanakkor nem lehet e sorokból a teljes pályára érvényes önkritikát sem kiolvasni, mert alig másfél évtized múltán James határozottan a nemzetközi tematika mellett tör majd lándzsát.²⁸

A döntő szempont azonban, amely az orosz íróhoz közel, a franciáktól távol sodorta, erkölcsiség és művészet dolgában vallott felfogásuk volt. Az angol regény megújításához példákat és ösztönzést keresve persze volt mit tanulnia a franciáktól is. Éppen a Turgenyevről írt visszaemlékezésben érinti ezt a kérdést legnyitabban: a kortárs francia realistákat „az a meggyőződés fűzte egybe, hogy regény és morál két tökéletesen különböző dolog . . . A regény feladata, hogy jól meg legyen írva, s ez magában foglalt minden egyéb érdemet, amelynek megszerzését még várni lehetett tőle.”²⁹

A velük szemben érzett fenntartásait a morális felelősség vélt hiánya mellett még jó néhány egyéb, ehhez lazán kapcsolódó kritikai észrevétel táplálta. Flaubert-nek hibájaként rója fel például, hogy képtelen a lobogásra, és zsenije egyforma hideg megvetéssel sújtja az egész világot. De elmarasztalja azért is mert számára szinte csak a „verbális szépség” létezett,³⁰ és az emberi teljességet Frédéric Moreau-val, Emma Bovaryval kimerítettnek tartotta.³¹ Maupassant-³² és Zola-bírálatának egyik céltáblája a rút póre ábrázolása, amely már-már azt a benyomást kelti benne, hogy önmagáért, minden esztétikai cél nélkül történik. Zola Naná-jával együtt az egész naturalizmust elutasítja: „Mi jögon mutatja a természetet a pöcegödör és a bordélyház kombinációjának? Mi jögon ábrázolja a rútat, s nem a szépet a (természet) ismertetőjegyeként?”³³

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy elvitatta tőlük a halhatatlanságot. A Bovarynét mindenesetre olyan alkotásnak tartotta, amelyben az eredmény igazolta a szerző hatalmas erőfeszítését, öngyőtről igyekezetét, hogy elképzeléseihez szelídítse az esztétikai szép rakoncátlan pegazusát. Edmund Wilson feltételezi, hogy James elfogultsága a kortárs francia regénnyel szemben amerikai származásával és neveltetésével, és amit Európa-rajongásából mindig kiérezni, sznobizmusával is kapcsolatos. A történelmi múlt nélkül hirtelen

²⁷ Uo.

²⁸ Henry James: The Story-Teller at Large. Mr. Henry Harland. 1898. In: The American Essays of Henry James. Ed. Leon Edel. New York 1956. 187.

²⁹ Partial Portraits. 300.

³⁰ Henry James: Gustave Flaubert. 1893. In: Selected Literary Criticism. 151.

³¹ Henry James: Gustave Flaubert. 1902. In: Selected Literary Criticism. 222.

³² Henry James: Guy de Maupassant. 1888. In: Selected Literary Criticism. 105.

³³ Henry James: Nana. 1880. In: The House of Fiction. Ed. Leon Edel. London 1957. 276.

nagyra nőtt Amerikában ugyanis a polgár — éppen azért, mert a múlt mint viszonyítási alap hiányzott — megbecsült, sőt követésre méltó tagja a társadalomnak. Flaubert-nél viszont ez az osztály a történelmi törpék osztálya, s a nem-azonosulásban az egész osztály elutasítása fejeződik ki. James, amerikai értékrendszerének hatása alatt, ezt nem vette észre.³⁴

Nem meglepő hát, hogy az orosz író emelte piedesztálra: benne nemcsak a formai tökélyre látott példát, hanem arra is, ami neki olyan fontos volt, s ami még a formátlanak vélt angol regényt is kedvessé tette előtte, a morális kérdések mélységes komolyan vételére.³⁵ Mert lehet, hogy ami a formát illeti, Turgenyev kevésbé leleményes, a lényegyet tekintve azonban rendkívül szigorú. „Szenvedélyesen változtatja nézőpontját, de célja mindig változatlan: erkölcsileg érdekes eseményt, személyt, helyzetet akar találni.”³⁶ Az Egy vadász feljegyzései kapcsán még tömörebben ismétli híres állásfoglalását: a könyv „remek példája annak, hogy a morális tartalom miként teszi értelmessé a formát, s a forma miként emeli ki a morális tartalmat.”³⁷ Nem titkolja: még a George Elioténál is többre értékeli művészetét, mert nem engedi a formát a tartalom rovására érvényesülni.³⁸ S miután a rokon felfogású angol író elhalványította előtte a nagy orosz ragyogása, nem ér váratlanul bennünket a franciákkal való összevetés már ismert konklúziója sem.

Idézzük vissza egy pillanatra Joseph Warren Beach megállapítását James alkotómódszeréről, azt, hogy az előzők tanúsága szerint mindig egy plasztikusan megragadott, bár részleteiben csak az alkotás során kirajzolódó jellem volt a kiindulópont. Nos, James éppen azt tiszteli az orosz íróban, hogy elbeszéléseiben sohasem a cselekményre, hanem a jellemekre irányítja a figyelmet.³⁹ És ezért nem véletlen, hogy Turgenyev alakjai számos esetben mintául szolgáltattak az övéhez.⁴⁰

³⁴ Edmund Wilson tanulmánya. In: The Question of Henry James. 184—185.

³⁵ Henry James: Tolstoy and Turgenev. 1897. In: The House of Fiction. 170. — Persze, mindezt megtehetné volna Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél is, tőlük azonban — s ez jellemző korlátaira — elriasztotta a gazdagon áradó élet s vaksága az övétől eltérő esztétikai ideállal szemben. Regényeiket egyszerűen formátlanak tartotta, mert a hatalmas tapasztalati anyagot nem formálta kellőképpen át a művészi fegyelem. „Tolsztoj olvasása mindannyiunk számára egy csodálatos élettömeg, rendkívüli esemény, ragyogó esemény élményét jelenti, nevéhez azonban nem kapcsolódik a módszer örök varázsa, az ábrázolás ellenállhatatlan ereje, amely elődjének nevében oly közel ragyog hozzánk, és fényt hint lépteink elé. Tolsztoj olyan hatalmas reflektor, mint egy természetes tó; olyan szörny ő, aki nagy témájának, az egész emberi életnek istrángját húzza — mintha csak azért, hogy vontassa, egy elefántot nem a hintóba, hanem mindjárt a kocsiszínbe fognánk be. Ő maga tüneményes, de példája mások számára lesújtó: a nem elefánt méretű tanítványokat legfeljebb félrevezeti és cserbenhagyja.”

— Uo.

³⁶ French Poets and Novelists. 217.

³⁷ Uo.

³⁸ Uo. 221.

³⁹ Partial Portraits. 314.

⁴⁰ Nem véletlen tehát, hogy sok esetben Turgenyev alakjai szolgálnak mintául az övéihez: e kérdéssel foglalkozik Daniel Lerner érdekes tanulmánya: The Influence of Turgenev on Henry James. The Slavonic Yearbook (American Series, I, Being Volume XX of the Slavonic and East European Review) Dec. 1941. 28—54. Lerner a turgenyevi hatást a következő területeken mutatja ki: az ellentétpárok használata, a felfokozott tudatosság és naiv öntudatlanság szembeállítás a nőalakok ábrázolásában (Milly és Kate a *The Wings of the Dove*-ban, Maggie és Charlotte a *The Golden Bowl*-ban stb.); az antitetikus nőalakokhoz harmadikként csatlakozó férfi; az erre a helyzetre épülő drámai szerkezet; a *ficelle*, a csupán megfigyelő-kommentáló szereplő alkalmazása. Lerner még azt is feltételezi, hogy James az egyetlen nézőpont kultusza felé mutató kísérleteihez is kaphatott ösztönzést Turgenyevtől.

2. Amerika és Európa

Henry James 1876 decemberében telepedett le Londonban, a Nyugat-Európával való alapos megismerkedése után, az óvilág ellenállhatatlan vonzásának engedve. Ezzel eldőlt a kérdés: amerikai író marad-e, Európa hatalmas kulturális és civilizációs örökségének irigye, vagy — cserében az éltetőnek vélt művészi közegért — vállalja a gyökértelenség kockázatát. De miért találta James kontinensünket, s kiváltképp a nagysága teljében feszítő, viktoriánus, birodalmi Angliát méltóbb milliónek saját hazájánál, amely ekkor már rohamléptekkel haladt a gazdasági világhegemónia felé?

James művész volt elsősorban, s csak ezután minden egyéb, így patrióta is. Kitűnő Hawthorne-könyvében megindító őszinteséggel tárja fel azt a lelkiállapotot, amelyből szabadulnia neki sem sikerült. Leghangosabban az amerikai művészet jelene és jövője feletti aggodalom, a tehetség (saját és mások tehetsége) méltatlan elvesztegetésétől való félelem csendül benne. Hawthorne példájából azt olvassa ki, hogy „a művészet virága ott pompázik igazán, ahol a talaj mély, és egy kevéske irodalom világrajöttehez hosszú történelemre, egy író mozgásbalendítéséhez bonyolult gépezetre van szükség. Az amerikai civilizációnak eddig egyéb dolga is volt, mint hogy virágokat termeljen, s mielőtt írókat szült volna, bölcsen azzal foglalatoskodott, hogy megteremtse, amiről majd írni lehet.”⁴¹ Nem vitatta: Hawthorne-nak sikerült az amerikai valóságban művészi inspirációt és művészileg alakítható materiát találnia, ám azt már nem hitte, hogy útját buktatók nélkül megjárhatná ő is. Vagy inkább: magasabbra tört, mint elődje, s ehhez, úgy érezte, elengedhetetlen az európai környezet. A *The Madonna of the Future* elvetélt festőjének megfogalmazásában:

„Mi vagyunk a művészet kitagadottjai! Arra ítéltettünk, hogy felületesek maradjunk. Kirekesztettek bennünket a bűvös körből! Az amerikai észlelés talaja szegényes, meddő és mesterséges kis lerakódás. Egy amerikainak, hogy jeleskedjék, tízszer annyit kell tanulnia, mint egy európainak! Nincs bennünk mélység. Nincs sem ízlésünk, sem erőnk. Hogyan is volna? Rideg és harsány éghajlatunkban, néma múltunkban, fülsiketítő jelenünkben... nincs semmi, ami élteti, ösztökéli és ihleti a művészt, mint ahogy szívemben sincs semmi keserűség, amikor ezt kijelentem.”⁴²

A narrátor válasza, amelyet többnyire nem idéznek a szakmunkák, Hawthorne-t látszik igazolni:

„De tudja-e, mit gondolok? Semmi sem oly haszontalan, mint az éltető talaj, a lehetőségek, az inspiráció, és a többi hiányáról beszélni. Csak ez éri meg a fáradtságot: alkotni valami szépet. Ez ellen nincs törvény dicső alkotmányunkban. Újítson, teremtsen, érjen célhoz! Mit számít az, hogy ötvenszer annyit kell tanulnia, mint ezek közül akármelyiknek! Mi másért volna művész, ha nem ezért?”⁴³

James magatartását azonban nem ez a lelkesítő ellenvetés határozta meg, pályája sem eszerint alakult. Inkább a festő önsajnálata, és nem a válaszul adott buzdítás motiválta őt. Azt remélte, hogy a hiányt, amelynek következményeit végzetesnek tartotta, a hagyományokban gazdag európai társadalmak

⁴¹ Henry James: Hawthorne. London 1883. 3.

⁴² Henry James: *The Madonna of the Future*. 1873. In: *The Complete Tales of Henry James*. Vol. III. Ed. Leon Edel. London 1962. 15.

⁴³ Uo.

tanulmányozása, ennek a hagyománynak és a benne őrzött kultúrkinésnek elsajátítása révén pótolja. De — mint jeleztük — igényessége szintén belejátszott elhatározásába, mert az alkotás teljességének vágya sarkallta őt a maximális művészi önnevelésre. Sok kortársa kétségbe vonta választása bölcsességét, s burkoltan még a tisztességét is. Egy ízben barátjával, W. D. Howells-szel keveredett vitába erről a kérdésről. Howells korántsem volt annyira lesújtva az amerikai viszonyoktól, mint James, s e meggyőződéséért személyes példájával és regényeivel állt helyt. Természetesen ingerelte őt a mindent elutasító lekicsinylés. Miért volna provinciális amerikainak lenni, ha angolnak vagy franciának lenni nem az? — kérdezte Jamestől.⁴⁴ James válasza átgondolt volt, de egyáltalán nem meggyőző: barátja érvelését azért ítélte tarthatatlannak, mert ha — mint mondja — következetesen végigvisszük, képtelen megállapításokhoz jutunk. „Ezek szerint az sem provinciális, ha egy orosz, egy ausztráliai, egy dán, egy lapp saját hazája ízeit árasztja: lám hova vezet az érvelése? Azt hiszem, rendkívül provinciális, ha egy orosz nagyon orosz, egy portugál nagyon portugál; egyszerűen azon oknál fogva, hogy bizonyos nemzeti típusok lényegileg és alkatilag provinciálisak.”⁴⁵

Első olvasásra úgy tetszik, hogy James sokat bírált sznobizmusa hangoskodik itt megint. Ösztönös reakciónk az elutasítás. Mégis, noha e sznobizmus tagadhatatlan, érdemes az érveket újra megfontolni. Turgenyev, Tolsztoj, Dosztojevszkij „nagyon orosz” jellegét még James sem vonta kétségbe, és nem vitatta az orosz regény divatjának hódoló egykorú Európa sem. Melville egyetemessége nem érvényteleníti amerikaiságát, és Ibsen darabjainak norvég szövetét is könnyű észrevenni. Bőven idézhetnénk példákat a társzművészetek köréből is. Persze — szólhat az ellenvetés — lehet, hogy James csupán a kizárólagosan nemzeti problematikát utasította el, a nemzeti határai mögé húzódo, a tudatlanság gőgjébe burkolózó valódi provincializmust. Sajnos, e mentséget megingatja Jamesnek az az állítása, hogy bizonyos nemzeti típusok lényegileg és alkatilag provinciálisak. Szinte lepöcköli a világirodalom körképéről a kis nemzetek irodalmát, de még a társadalmi-gazdasági fejlődésben elmaradt nagy nemzetekét is. A sértett önérzet háborgásának csillapultával nézzük azonban az érem másik oldalát: azt, hogy James szándéka végül is tiszteletre méltó, csak félresiklik, mert az egyetemes emberit kutató szenvedélye elvakította őt a partikulárisban rejlő lehetőségekkel szemben. Tipikus társadalmat keresett, s ezt az egykorú Angliában meglegelte. Több alkalma nyílt ott a megfigyelésre, létfontosságú tapasztalatok megszerzésére, mint saját hazájában, ahol mindehhez sokkal nagyobb erőfeszítésre lett volna szüksége.

Az okok számbavételénél nem hagyható figyelmen kívül a James öregkori hazalátogatását élményszerűen rögzítő *The American Scene* (1907) tanulása sem. A frissességükkel üdítő impressziók, ahogy az útbeszámolóban vizionáljuk őket, jó szemű, az élet minden megnyilvánulására figyelő, humanista együttérzéstől motivált íróra vallanak. Az is teljesebben kitűnik ezekből az útjegyzetekből, hogy miért ragaszkodott oly makacsul felfogásához: az írói kibontakozás szempontjából Amerika társadalmi és művészeti légköre kedvezőtlen. A Hawthorne-könyvben még arról panaszkodott, hogy hazájának nincs éltető múltja, nincsenek megtartó hagyományai, látványos, színes (de tartal-

⁴⁴ Idézi James a válaszelevelében. January 31, 1880. In: The Letters of Henry James. Vol. I. Ed. Percy Lubbock. London 1920. 72.

⁴⁵ Uo.

masnak vélt) külsőségei. Most arra jön rá, hogy hiába múlik az idő, Amerika mindig a jelen országa marad, mert azt, ami a múlttal összeköthetné, a jelennek hagyományozott tárgyi emlékeket a rohanó fejlődés mint lendületében fékező akadályokat szétmorzsolja és eltiporja. Kitörlődik így a múlt az amerikai tudatból is. Amit Bostonban lát, az „*a múlt szüntelen elutasítása, amennyiben elutasítandó múlt létezett, amennyiben a múlt pozitív és nem negatív minőség volt.*”⁴⁶ Az a véleménye róla, hogy „*... bizonyára sok negatívum, elutasítandó szegénység, leplezni való csalás volt benne, ugyanakkor létezett egy régi, tudatos, az emlékezetben számontartott élet, amely most áldozatul esett az újnak.*”⁴⁷

A művészet tárgya nemcsak a régi — ezt az ellenvetést érezhette ő is. Tulajdonképpen nem egy ábrázolható életdarab elvesztésén borong: a jelen minőségét rontó, abból elvevő, azt szegényítő megsemmisülés tölti el aggodalommal. Amerika jelenét olyan mohón öleli-rántja magába a jövő, hogy teljesen megfoghatatlanná válik a művészi kifejezés számára. „*E szörnyű jelenségek maguk is azt a benyomást keltik, hogy hatalmas lendületükkel . . . kiugrottak és elszaladtak a költői, drámai megragadásnak még a lehetősége elől is.*”⁴⁸

Az Európával, Angliával létrejött viszonyát elemző tanulmányok akörül forognak, hogy mit vett észre, mit érzékelt, mit utasított el és miért lelkesedett különösképp az óvilágban. Elég makacsul és elég sokáig tartotta magát a felfogás, hogy csodálata elsősorban a feudális múlt relikviáinak szólt, a legmagasabb körök (amelyek nem fogadták be őt) társas érintkezésformáinak, egyszóval annak, aminek hiányában az amerikai valóságot sok tekintetben durvának és közönségesnek találta. Howells-zel ebben is vitázott. Amikor azt írta neki, hogy a külsőségek „lendítik mozgásba az író”, barátja tiltakozott: hiszen ha hiányznak, témaként még mindig ott az „egész emberi élet”. James azzal vágott vissza, hogy az emberi élet jelentékeny hányadát a külsőségek teszik, nem bagyhatók tehát figyelmen kívül.⁴⁹

Mint az előbb, most sem könnyű legyűrni a kísértést, hogy csak a sznobot vegyük észre. Különösen akkor, ha tudjuk, mily bőségben idéznek bizonyítékokat kritikusai a regényeiből ama nézetük támogatására, hogy Jamest sznobizmusa reménytelenül vakká tette az európai, s mindenekelőtt az angol valósággal s a hozzá felvezető múlt hibáival szemben. (Persze a kultusz megteremtőinek és ápolóinak körében a bírálókat ily fokú szigora elképzelhetetlen, az általuk teremtett kritikai légkörben Jamest csak csodálni illik.) Rebecca West még csupán a múlt idealizálásában találta bűnösnek,⁵⁰ Van Wyck Brooks már a világkép végzetes torzulását bizonygatja. A modern lélektanban tájékozott Brooks az otthon levegőjének tulajdonítja a szokatlan alázatot e nem éppen foltatlan múlt még látható emberi-társadalmi maradványai előtt. A tudatos én (a kritikátlan rajongó) ellentétbe került így az öntudatlan (kritikus megfigyelő) énnel, s szerinte a konfliktust ez utóbbi elfojtásával oldotta fel James.⁵¹

Minden szertelensége és túlzása ellenére az újabb kutatásnak nagy érdeme, hogy tényekkel, adatokkal gazdagon kiegészített szempontokat nyújt a fontosabb regények értelmezéséhez. És éppen az árnyaltabb értelmezés

⁴⁶ Henry James: *The American Scene*. London 1968 (1907). 53.

⁴⁷ Uo. 83.

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ Levél Howellsnek, Jan. 31, 1880. *The Letters*. Ed. Lubbock. 72.

⁵⁰ Rebecca West: *Henry James*. London, 1916. 27.

⁵¹ Brooks: i. m. 79—80.

következtében tűnik ma már indokolatlannak a fanyalgás, hogy sznobizmusa megakadályozta Jamest az egykorú európai és angol társadalom helyes értékelésében, mert visszásságaival szemben vakká, látszat-értékeivel szemben kritikátlanná tette őt. Regényeiből részletes példaanyag tárul majd elénk, amelynek számbavétele e vitalobbantó kérdés újabb részleteit fogja előtérbe hozni. Értjük be egyelőre megállapításaink summájával: korántsem szemlélte ő kritikátlan elfogultsággal az egykorú Európát, s sznobizmusa nagyrészt önvédelem: alkotói szabadságának megőrzése céljából vonult a látszatvilág sáncai mögé. Az esztétikai szép eszményének legtisztább párlatát akarta előállítani konok elszánással, és a valóságnak azt a közegét kereste, amelyben ennek feltételei leginkább adva látszottak. Korántsem nyomta el magában a tiltakozást: műveiből egyértelműen kiolvasható, hogy aminek csodálatában elmarasztalták, azt bizony megvetette.

Az életmű esztétikai tanulságainak részletes számbavételekor szembesítenünk kell a kínálkozó tényekkel Dorothea Krook izgalmas és eredeti feltevéseit. James figyelmét — írja Miss Krook — a témaválasztásban, jellemábrázolásban nem a sznobizmus irányította a kiváltságos osztályok felé, nem is egyszerűen a tapasztalat korlátai szorították e szűkös és bűvös körbe, hanem éppen eltökéltsége, hogy a kort hatalmasainak gyilkos szatírájával ábrázolja. Az előkelő palotáikban vagy vidéki birtokaikon egymás intenzív megfigyelésével, apró intrikákkal és ezek értelmezésével, a minden fuvallatra rebbenő kapcsolat-hálók szövögetésével elfoglalt (a hagyományos és a pénzarisztokráciát egyaránt képviselő) jómódúak világa, amelyben valóban sok a művi és mesterkélt, így új arculatot mutat. Mert James visszatérő kérdése, amelyre újra és újra választ keres, így hangzik: „*Mi társadalmunkban a hatalom legfőbb eszköze? Kik azok, akik birtokolják, s milyen hatással van birtoklása az élet minőségére és az életvitelre?*”⁵² A válasz: a modern tőkés társadalomban a hatalom legfőbb eszköze a pénz, a legfőbb hatalom birtokosai a vagyonos osztályok. Ezért ha azt firtatja, hogy a hatalom milyen hatással van az élet minőségére, a regényíró szükségképpen állítja vizsgálódásainak előterébe a vagyonos osztályokat. Ám aki úgy érzi, hogy James csodálta őket, félreérti őt, hiszen a pénzértékek mindig a leleplezés és sohasem a csodálat céljából válnak prominenssé.⁵³ Dorothea Krook érvei James teljes rehabilitációját jelentenék, ha általánosan elfogadottá váltak volna, erről azonban nem beszélhetünk, s érthető, miért nem: túlságosan leegyszerűsíti a meglehetősen bonyolult kérdést. Itt is inkább az értelmező hevület iránya tanulságos, mert arra ébreszt rá, hogy James kritikai vénájának buzgását a kései művek elemzésekor is figyelembe kell vennünk.

Az igazságtalan ítélet egyelőre él tehát, és nem intézhető el könnyed kezelegyintéssel, mert az áhított eszményt írónk valóban gyakran menekítette mesterkélt, stilizált, a valósággal csak a látszat szerint rokon alakokba, helyzetekbe és környezetbe. Hangsúlyozni szeretnénk azonban, hogy szándéka szerint ez képzelet szülte világ, nem a valóság pontos mása. Stephen Spender kínálja a legelfogadhatóbb magyarázatot: James sznob volt, de egyúttal kora politikai és gazdasági viszonyainak jószemű bírálója is, aki a művészetet állította szembe a nyárspolgárisággal és a parlamenti ambíciókkal. Személyiségének másik eleme az individualizmus, amelyhez egyéni etikai rendszer járul.

⁵² Dorothea Krook: *The Ordeal of Consciousness in Henry James*. Cambridge 1963. 12.

⁵³ Uo. 14.

Ez „... teszi lehetővé számára, hogy a környező világ ellenére esztétikai és morális életet éljen, s végül is sznob lesz, támogatója annak a rendszernek, amely ezt az életet a körülmények ellenére lehetővé teszi számára. Ezzel nem azt mondjuk, hogy feladta tisztességét. Átlátott kora politikai és társadalmi életén, de féltve őrizte azt a kiváltságot, amely lehetővé tette neki, hogy átlásson rajta.”⁵⁴

A sznobizmussal együtt szokott felvetődni az a kérdés, hogy milyen mélyre hatolt James, hogy valóban megrekedt-e a külsőségek ábrázolásánál, és hogy amit Howellsnek a külsőségekben rejlő emberi tartalomról írt, az ki is elégitette-e őt. Ha igen, az olyan nagy regények, mint a *The Wings of the Dove* vagy a *The Golden Bowl* elvesztik csillogásukat, a vád ugyanis ellenük irányul elsősorban, de középszerűvé fakul a ma már általánosan elismert *The Portrait of a Lady* is. Van Wyck Brooks könyve, a *The Pilgrimage of Henry James*, ezt a kérdést állítja előtérbe, és — talán elsőként a szakkritikában — a gyökértelenség veszélyeinek elemzésére vállalkozik. Megállapításai jól ismertek, ám korántsem elfogadottak. Első jelentkezésük után nem kisebb kritikus vitázott velük, mint Edmund Wilson. Szerinte Brooks nem irodalmi-esztétikai, hanem társadalomtörténeti érveket használ James ellen.⁵⁵ Wilson maga mértéktartó, és elkerüli sok kutató közös gyengéjét: nem kovácsol erényt cáfolhatatlan fogyatékosságokból. James angliai tartózkodásának nagy érdemét abban látja, hogy itt vált igazi ismerőjévé mind a nyelvnek, mind az írói mesterségnek. És szerencséjére még elég fiatal volt, hogy ifjúi (Amerika nevelte) képzeletének szárnyalását a változás ne megtörje, hanem serkentse. Brooks véleményét, hogy a kései nagy regények valószínűleg és hatástalanok, Wilson kiigazítja: szellemi teljesítményként az életmű legelevenebb darabjai, művészi vállalkozásnak egyenesen heroikusak, de mégsem vitathatatlan remekművek, mert állóképpé merevednek, mint egy falikárpit, amelyből — bár a kompozíció és az alakok nagyszerűek — a színek kezdenek kifakulni.⁵⁶

Edmund Wilson közelebb visz az író megértéséhez, mint az egyértelműen elutasító Brooks, a teljes képhez azonban mindkét vélemény sokban hozzájárul. Brooksé is, mert megszívlelendő tanulságai mellett a kultusszá fajult tisztelet szélsőségeit korrigálja. Ugyancsak a kép gazdagítása céljából hadd idézzünk még két véleményt James angliai letelepedésével kapcsolatban. Az egyik azzal cáfolja a gyökértelenség korán elhangzó vádját, hogy Londonban, az angol nyelvterület központjában, az angol nyelv sűrűjében korántsem élt idegen közegben: a közös nyelv, a közös hagyományok tompították a korszakváltás zökkenőit. Amerikaiakat ábrázolt így is, tipikus amerikaiakat, hiszen nagy számban színre hozott honfitársai jobbára energikus, cselekvő, tettvágyó emberek, akik a tevékeny siker lendületével törnek a minél teljesebb önmegvalósításra. Igaz — folytatódik a gondolatmenet —, ára volt e kényelmes pozíciónak, nem is csekély: James elszigetelődött hazája irodalmának főáramától, s az amerikai élet teljességét nem sikerült ábrázolnia.⁵⁷

⁵⁴ Stephen Spender: *The Destructive Element*. 10. fejezet. London 1935. Újra kiadva: Henry James: *A Collection of Critical Essays*. Ed. Leon Edel. Englewood Cliffs 1963. 109.

⁵⁵ Edmund Wilson: *The Pilgrimage*. 1952. In: Henry James: *A Collection of Critical Essays*. 63.

⁵⁶ Brooks azonban hajthatatlan maradt, s több mint három évtizeddel könyve megjelenése után megerősítette régi álláspontját. Segítette őt ebben Leavis James-értékelésének néhány pontja. — *The Pilgrimage*. 1957. In: Henry James: *A Collection of Critical Essays*. 62. Edmund Wilson: *The Pilgrimage*, ugyanebben a kötetben, 65.

⁵⁷ Herbert Croly: *Henry James and his Countrymen*. 1904. In: *The Question of Henry James*. 50–53.

Ami ez utóbbi megállapítást illeti, úgy hisszük, bátran elhagyható, mert végül is nem a realizmusnak az a szűkkeblű értelmezése váltotta-e ki, amely a dokumentum hűségét kéri számon az irodalomtól? Az élet teljessége volt a cél, nemcsak az amerikaié, hanem az egyetemes emberié, s ezt James fellelhetette másutt is. Néhány kritikus amellettt érvel, hogy ha ebből az Amerikára korlátozott nézőszögből tekintjük is a kérdést, a „hazátlanság” inkább esztétikai haszonnal járt, s nem végzetes következményekkel, mint Brooks vélte. A kívülállás előnyös esztétikai pozíciót teremtett James számára, és így a semleges, személy szerint nem érdekelt megfigyelő és krónikás helyzetéből tanulmányozhatta szülőföldjének életét. Hitelesebb, igazabb ettől, amit feljegyzett és élénk hozott róla.⁵⁸ S mivel kívülálló maradt választott hazájában is, helyzete előnyét a róla készített írásokban ugyancsak kamatoztatta.

3. A tapasztalat

A kérdés tehát az, hogy gyökértelensége megfosztotta-e írónkat eredeti élményforrásától, éltető közegétől, adott-e neki újat, vagy sem. Azaz, felszínségre kárhoztatta-e, vagy új perspektívákat nyitva, új mélységeket tárva fel, segítette-e tehetsége teljes kibontását. Az értékes szempontokat megtartva, amelyekhez e viták végigkísérése juttatott bennünket, félrevezető mellék-ösvények, sehová sem vivő kiágazások kísértésének is ellen kell állnunk. Célszerűbb, s egyúttal méltányosabb ezért általánosítani a problémát, úgy, hogy nem a hovatarozás, hanem a *mit látott?*, *mennyit értett?*, *mit ábrázolt?* szempontjából indulunk ki. A nemzeti hovatarozás önmagában nem minősít, noha a világirodalom tekintélyes részének közege a nemzeti valóság. Ebből minden korra és helyzetre érvényes szabályt, mint Van Wyck Brooks teszi, nem állíthatunk fel. Cáfolat vagy inkább bizonyíték gyanánt kézenfekvő volna James életművét vallatni, de mivel éppen az életműnek a jellegéről és értékéről folynak viták, perdöntőnek egy másik angol író idézünk, James kortársát, Joseph Conradot. Nem hagyhatjuk persze figyelmen kívül azt a lényeges körülményt, hogy a kor, amelyben mindketten éltek, az imperializmus, nevezetesen az angol imperializmus fénykora. A *nemzeti* határai módosulnak, fel-lazulnak, sokszor eltűnnek, és megváltozik az irodalom nemzeti jellege is. Az angol irodalomban a nyelven kívül szinte alig marad más, a hovatarozást eldönteni segítő fogódzó: sem a tematika, sem a helyszín, sem az írók származása nem alkalmazható kritériumok többé. Sőt még a nyelv is csak bizonytalan útbaigazítással szolgál, hiszen amit ma modern angol irodalomként tartunk számon, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, James Joyce, William Butler Yeats jóvoltából az írek nemzeti öröksége is. Igaz, ily módon a származást tekintettük döntőnek, tehát éppen az imént elejtett ismérvhez nyúltunk vissza. Ám ezek az írók — Wilde és Shaw kivételével — tematikájukkal, s amiből tematikájukat merítik, élményvilágukkal is Írországhoz kötődnek. Joseph Conrad *angol* íróságát azonban nem vitatja a szakirodalom, holott a nyelven kívül szinte minden más szempont megtámadható. Sem a „hazátlanságot”, sem a „gyökértelenséget” nem olvasták a fejére, ami annak beismerése, hogy írói rangjának, minőségének megítélésében mindezek lényegtelen szerepet játszanak, mert az emberi lét különböző formái ország- és birodalomhatároktól

⁵⁸ Edna Kenton: Henry James in the World. 1934. In: The Question of Henry James. 144—150.

függetlenül kínálják a megírandókat, csak érteni kell őket, és jól ábrázolni. S ha Conrad mérhető ezzel a mércével, miért ne volna Henry James is? Nyilván az hat itt zavarón, hogy James haláláig kapcsolatban maradt hazájával, és sem írásában, sem érzelmileg nem tagadta meg. (A megtagadás, a közöny bűnében Conrad sem maraszthalható el, de a tengerészpálya oly sokfelé vetette, s oly változatos élményekkel gazdagította, hogy az ifjúkoriak, amelyek a hazával láthatóan összeköthették volna, megfakultak, elhalványodtak.) Jól példázák ezt amerikai üzletember alakjai: gazdag panoptikum állítható össze belőlük, ám nem sok van közöttük, akiben a kutatás az életbeli tipikus mását látná viszont. Még a legsikerültebbek közé tartozó Christopher Newman — a *The American* hőse — vonásait is meglágyítja romantikus nagylelkűsége, és az európai környezetben előtűnő s ugyancsak túlrajzolt „ártatlansága”. Az amerikai üzletember, akárcsak az amerikai nő, pályáján mindvégig izgatta James fantáziáját, s talán nemcsak művészete elemzői sajnálták, hanem ő is, hogy lényegéhez nem sikerült igazán közel férkőznie. „Ma mindenekelőtt a „businessman” a tipikus amerikai, akit a regény- és drámaíró még alig méltatott figyelemre, akinek dala várja, hogy elzengjék, s képe, hogy megfessék. Gyakran homályos, de nem kevésbé gyakran eposzi hős, a piactér sebei, a pálya veszedelmei övezik, az általános küzdés nagysága és bonyolultsága, a csata végtelen kegyetlensége ragadják cselekvésre és szenvedélyre őt...”⁵⁹ A látvány csigázta érdeklődés — s itt Christopher Newman és Caspar Goodwood utólagos kritikája hangzik el, s egyúttal James önkritikája — még nem jöcím a kép megfestésére. Így aztán „azok, akik ismerik, nem tudják megfesteni, akik pedig megkísérelhetnék, nem ismerik.”⁶⁰ És érdemes a figyelemre a Henry Harland elbeszéléseibe csempészett önmentő érvelés is. Harland hozzá hasonló európaivá „finomodott” amerikai volt, s írásainak egyik jellegzetességeként James az „Európa, ahogy az amerikaiak látják” témáját emeli ki. Ehhez kapcsolódik a látszólag megértéskönnyítő elmesíttatás, amely lényegét tekintve állásfoglalás a hazátlanság indulatokat ébresztő kérdésében. Itt az ideje, emeli fel hangját —, „megvizsgálunk azt a felfogást, hogy az írónak, ha saját arcúlatra tart igényt, abból a talajból kell éltető nedveit felvennie, amelyből származik.”⁶¹ E felfogás mindaddig helytálló volt, amíg nemzetek és földrészek egymástól elszigetelten éltek, ma azonban, a rohamléptekkel terjeszkedő technikai civilizáció idején, amikor a földgolyó összezsugorodóban van, elavult, tarthatatlan. „Fenimore Cooper idejében London félelmetes — vagy talán csak szerencsés? — távolságra volt Chicagótól, s Párizsba sem lehetett csak úgy átruccanni hűsvétra. A föld a képzelet számára hamarosan narancssá zsugorodik, amellyel játszani lehet”.⁶²

Ma úgy mondanánk, nem nemzetben, hanem emberiségben gondolkodott James. A végső választ majd művei adják meg, hiszen az effajta állásfoglalások haszna, művészlől lévén szó, csak annyi, hogy útbaigazítanak, bizonyító erejük lényegesen csekélyebb lévén. James művészetének értékét végül is az dönti el, hogy a nagyítója alá sodródott cseppekben sikerült-e a tengert megmutatnia, s a csepp méretei, dimenziói nem jöhetnek döntő szempontként számba. Ha ezt elfogadják, a vélemények már gyakrabban találkoznak. Persze,

⁵⁹ Henry James: The Question of Opportunities. 1898. In: The American Essays of Henry James. 202.

⁶⁰ Uo. 203.

⁶¹ The Story-Teller at Large. Mr. Henry Harland. I. m. 187.

⁶² Uo.

nem érvénytelenítik F. W. Dupee megállapítását, hogy sznobizmusa korlátozókat, falakat emelt eléje a nemzetközi témaválasztásban is, mert — mint írja — „*„közönséges» és «provinciális» spontán reakciók voltak nála. Sznobizmusa csakúgy mint prűderiája valóságos volt — bár ez még nem minden. Mélyebb szimpátiái elsősorban az idegrendszerére hatottak, és akármilyen legyen is jelentése plebejus elbeszéléseinek, szerzőjük rendkívüli finnyásságát is tükrözik.*”⁶³ Más szóval, megpróbálta ő az ábrázolt tények színesítésével kiteljesíteni művészetét, de a korlátozott személyes tapasztalat meztárságján átlépve elbizonytalanodott. A *The Princess Casamassima* jól mutatja, milyen következményekkel jár, ha biztos ismeretek híján, spekulációra, másodkézből szerzett információra hagyatkozik. Ő maga sem tagadta, hogy az élet nagy területei — élmény és cselekvő részvétel híján — fehér foltta mosódtak előtte, és többnyire nem is törekedett irodalmi meghódításukra. Amikor öregemberként látogatóban hazatér és benyomásait összegezi, mentegetőzni kénytelen — mondja —, mert bár érti az amerikai valóságot, emberi és társadalmi lényegét egyaránt, „*az üzleti» tevékenység egészen más dolog, s ami a benne rejlő emberi meghatározását illeti (és milyen érdekes volna megpróbálkozni vele, ha volna rá megbízatásom) — a vizsgálódásnak ettől az irányától teljesen elzár végzetes beavatatlanságom.*”⁶⁴ De ha James élményvilágának, tapasztalatainak szűkösségét elismerjük is, a bírálattal óvatosan kell bánni. Művében egyértelműen elmarasztalható esetek akkor fordulnak csak elő, amikor feledi, meddig tágható tényvilága, és idegen területre téved. Balzaci mércével nem mérhetjük őt, de balzaci igényei nem is voltak. Nem társadalmi körképet akart festeni, hanem — mint láttuk — néhány téma ismételt és rendkívül intenzív ábrázolásával megragadni a *tipikust*. Minden méltányosságra törekvő James-elemzés abból indul ki: mivé dolgozta fel, amit ismert, s nem abból, hogy mennyit ölelt fel kora valóságából. Ezt az álláspontot képviselte Joseph Warren Beach,⁶⁵ és ehhez a következtetéshez jutott el F. O. Matthiessen. Ő már James jegyzetfüzeteit szembesíthette a művekkel, és meglepődve vette észre az összevetés eredményeképp, hogy mekkora ellentmondás van a tapasztalat látszólagos üressége, és amit belőle kihozott, a regények gazdagsága között.⁶⁶ Később a megállapítást megtoldja még egy érdekes következtetéssel, amelynek jelentősége a részletes elemzés során mutatkozik majd meg: a nőies elem (alakok, szimbólumok, elégikus tónus stb.) azért dominál nála (mint egyik-másik író társánál is), mert a dinamikus ipari és finánc kapitalizmus, tehát az aktív élet szféráján kívülrakedt.⁶⁷

A Henry James tapasztalatainak mélysége, gazdagsága körüli polémiák summája ezzel azonban nem teljes. Ha beérnénk ennyivel, azt a meggyőződést sugallnánk, hogy a regények háttére egyszer s mindenkorra adott, holott a *Roderick Hudson*-tól a *The Golden Bowl*-ig ívelő pálya nyilvánvaló technikai, szemléletbeli változásai figyelmeztetnek: James saját meghatározásai, felfogásának különböző módosulásai is számbaveendők az összegezésnél, mind művészet és valóság, mind pedig mű és élmény kérdésében. Korai híres tanulmányának, a *The Art of Fiction*-nek (1884) egyik visszatérő megállapítása, hogy a regény az egész élet, a tapasztalás bármely területének

⁶³ F. W. Dupee: Henry James. London 1951. 142.

⁶⁴ The American Scene. 115.

⁶⁵ I. m. 109.

⁶⁶ I. m. 4.

⁶⁷ Uo. 51—52.

ábrázolására vállalkozhat: az ábrázolás módja minősít, nem a téma. De ugyanitt olvashatjuk meghatározását a tapasztalatról, amellyel, ha nem is olyan egyértelműen, mint később, és önmagának is ellentmondva, már szorosan körülhatárolja, mi érdemli meg a művész figyelmét. „*A tapasztalat sohasem korlátozott és sohasem teljes; rendkívüli érzékenység ez, afféle óriási pókháló, finom selyemszálakból szöve, s a tudat kamrájában felfüggesztve szövetébe ránt minden levegőben libegő, parányi részecskét; (a tapasztalat) a tudatvilág atmoszférája, és ha ez a tudat képzelőerővel is rendelkezik — és méginkább, ha történetesen egy lángelme tudata —, az élet legkisebb rezdülését is felfogja, a levegő vibrálását is revelációkká alakítja.*”⁶⁸

A meghatározásban benne rejlik már az egyoldalú pszichologizmus mentése, mert bár szerinte a feldolgozó szubjektum érzékenysége avatja a tapasztalatot azzá, ami, nem határozza meg közelebről, hogy érzékenységen mit ért. A századforduló után, szubjektívizmusát megőrizve méginkább visszahúzódik. S miközben fokozódó szkepszissel szemléli a cselekvés világát, egyre távolabb kerül egykori álláspontjától, hogy mindenféle tapasztalat, mindenféle élettevékenység feldolgozható művészi formában. Balzacnak azt veti szemére (1902), hogy műveiben a pénz hatalmának ábrázolása szinte minden mást kiszorít, és a dolgokat frankértékük határozza meg. Igen, teszi hozzá, bizonyos határok között a képzelet igénybevehető a pénz világának megelevenítésére, de igazi feladata az volna, hogy feledtesse az ilyen csúfságnak még a létezését is.⁶⁹ Néhány évvel később (1907), *A vihar* új kiadásának ürügyén azt írja, hogy Shakespeare műveinek legfőbb értéke kifejező eszközeiben rejlik, mert ezek segítségével a költő világunk sivárságát és sötétségét egy gazdagabb és jobb világ fényében mutatja be.⁷⁰ A teljes valóság teljes tapasztalatkincse helyett visszavonulás a külső, tehát a teljes valóság elől — íme James felfogásának gyökeres átalakulása hosszú pályája során.

Persze, ezzel csak a személyes oldalt vettük figyelembe, az író életének és állásfoglalásainak tanúbizonyságát, amiből nem következik törvényszerűen a művek életszegénysége. Ha a kérdést érintő legfontosabb munkákat áttekintjük, a vélemények erős megoszlásával találkozunk ismét. A „jamesiánusok”⁷¹ harcos odaadással bizonygatják írónk legfőbb műveinek életcentrikusságát,⁷¹ és az utolsó, a „nagy” korszak alkotásaiban az életmű csúcseit ünneplik. Joseph Warren Beach még nem lelkesedett ilyen egyértelműen, de zavartan állt az általános felfogással szemben, amely bonyolultnak, nehezen érthetőnek találta a második, de méginkább a harmadik periódus regényeit. Beach a James-kutatóknak ahhoz a nem túl népes köréhez tartozik, amely az összehasonlító szövegkritika segítségét is igénybe veszi vizsgálódásaihoz. Tudvalevő, hogy műveinek 1907–1909-es New York-i gyűjteményes kiadása számára James revíziónak vetette alá az eredeti szöveget, és elég sokat változtatott rajta. A szövegmódosításokat alaposan áttanulmányozva Beach úgy találja, hogy stiláris fejlődése nem a nehéz, a bonyolult, hanem éppen az áttetsző, a könnyen megragadható felé vezetett. A párbeszédnek alkalmazásában hasonló tendencia

⁶⁸ Selected Literary Criticism. 56.

⁶⁹ Uo. 197.

⁷⁰ Uo. 302.

⁷¹ Kitűnő szövegkiadásai, monumentális életrajzi kötetei sem vakíthatnak el *Edel* kultuszápoló tevékenységével szemben. Bár S. Gorley *Putt mértéktartóbb, könyve, a The Fiction of Henry James* — London 1968 (1966) — tendenciája ugyancsak egyoldalúan apologetikus.

figyelhető meg: a korai művekben általában kevésbé meggyőzők, és csak mesterkéltnak bélyegzett korszakában sikerül Jamesnek igazán visszaadnia az élőbeszéd kötetlenségét, esetlegességét. Markánsabbá és elkülöníthetőbbé válnak így a jellemek — írja Beach —, az ellenvetések, előítéletek tehát megalapozatlanok. Ha mégis erőfeszítésre van szükség a *The Golden Bowl* vagy a *The Wings of the Dove* befogadásához, az ok nem külső formai jegyekben, hanem a gondolatok sűrű rajzásában s az ennek következtében létrejövő stílustömörségben keresendő. A gondolatgazdagság a választott jellemek sajátja, a jellemzés eszköze, de James sem vonakodik hősei rendkívül eleven tudatának részletekbe menő bemutatásától.⁷²

Hasonló véleménynek ad hangot Graham Greene is: nem tételez fel tapasztalat- vagy élményfogyatkozást, olyan fokút semmiesetre sem, amelyet a regények láthatóan megsínylettek volna. A témák változatlanságára utal bizonyítékként, s a különbséget kései és korai művek között stílis és technikai problémának tartja. A „nagy” korszak műveiben gazdagabb, árnyaltabb az ábrázolás, vessük csak össze a *The American* Madame de Bellegarde-ját, a *The Portrait of a Lady* Madame Merle-ét a *The Wings of the Dove* Kate Croy-jával vagy a *The Golden Bowl* Charlotte Stantjével.⁷³ Greene érveléséhez csatlakozik egyébként Edmund Wilsoné is. Az ő megfogalmazásában: míg a korai regények az európai és amerikai modor és erkölcs konfliktusát ábrázolták, nem titkolt elfogultsággal az utóbbi iránt, később eltűnnek a nemzeti jegyek, s a konfliktus jó és gonosz szembenállására szűkül. Így a *The Ambassadors* a *The American* témáját dolgozza fel újra, a *The Wings of the Dove* pedig a *The Portrait of a Lady*-ét. A különbség szembevetendő: a meglehetősen pórén bemutatott gonosztevők helyébe komplex, gazdagon motivált jellemek lépnek.⁷⁴

4. Dekadencia?

Mint láttuk, elég erős a vélemény, hogy James nem túl gazdag élményvilága körülményei és alkati-pszichés tulajdonságai folytán valóban összecsugorodott. Ehhez igazolást, mentséget keresett, s meg is találta a világ egyre riasztóbb rúttságának s a művészet emelkedettségének szembeállításában. Az értelmes, szép életre egyetlen lehetőséget látott csupán: visszahúzódni a művészet sáncai mögé. Szinte a pálya delelőjétől keltezhetően ismétlődik a szakirodalomban az a közhely, hogy a korai művek áradó realizmusával szemben a második és harmadik korszak alkotásai vérszegények, mesterkéltek, és csak technikai eredetiségük jóvoltából érdekeseek az irodalom kutatója számára. A tapasztalat hiányát emlegető kritikusok elsősorban az „érett” nagy regényekre gondoltak, példáikat belőlük merítették. Az így életre injekciózott előítéleteket azután kiterjesztették csaknem a teljes életműre, s kialakultak az idézett sommás állásfoglalások. Cáfolatuk egyszerű feladat, de mitévők legyünk testvérhajtásaikkal, azokkal az aggályos megnyilvánulásokkal, amelyek ugyan nem habarják egybe az *oeuvre* elkülöníthető szakaszait, de nem látnak fejlődést, csak az egyszer elért tökéletesség egyre gyorsuló széthullását? Szeretnénk hangsúlyozni ismét, nem megalapozatlan észrevételről van szó,

⁷² I. m. 6.

⁷³ Graham Greene: *The Private Universe*. (Eredetileg: Henry James: *The Private Universe*. 1936.) In: Henry James: *A Collection of Critical Essays*. 112—113.

⁷⁴ *The Pilgrimage*. I. m. 67.

hanem olyan makacsul képviselt meggyőződésről, amelynek — azzal, hogy a „hivatalos” James-kultusz nem egy dogmáját megkérdőjelezi — még termékenyítő hatása is lehet. Legnagyobb hibája, hogy inkább csak elriaszt a megbélyegzett alkotásoktól, megértésükhöz nem visz közelebb. F. R. Leavis tanulmányának alapkoncepciója is ez: miután a *The Portrait of a Lady*-vel (1881) és a *The Bostonians*-zel (1886) megalkotta a két legnagyobb angol regényt, James — tapasztalatok hiányában — egyre inkább a formai kísérletezés meddő és süppedékes talajára csúszott. „*Annak hátrányát szenvedte, hogy túlságosan is professzionista regényíró volt, hogy a regényíró-lét életének túlságosan jelentős részét tette; azaz, nem élt eleget.*”⁷⁵ Rendkívül érdekelték őt a társadalmi érintkezésformák (s ez erős morális-intellektuális hevülettel párosult), de nem önmagukért, hanem mert a szellemi és lelki finomság külső megjelenési formáit kereste bennük — folytatja gondolatmenetét Leavis —, s egy eszményi civilizációhoz, eszményi társadalomhoz szeretett volna közelebb jutni ily módon. Az egykorú angol társadalomban azonban ennek az eszménynek a jegyeit nem sikerült felfedeznie. A kiábrándulás hatására mindinkább befelé fordult, és művészetével emelt maga köré falat a világ sara ellen. Visszavonulásában közrejátszott a tartós sikertelenség is, az, hogy igazán sohasem vált népszerűvé. Mivel szellemi remeteségre kárhoztatva élt, művészete lassan elsorvadt. „*Az eláartságot nemcsak egyetlen regényíró, de egyetlen jó művész sem engedheti meg magának. Technikája a rosszul tápláltság és elsatnyulás egészségtelen vitalitásáról árulkodik. Technikai kérdések iránti fokozott érdeklődése ... ahelyett, hogy legfinomabb megfigyeléseit rögzítette volna, valami olyasmivé alakult, ami kizökkentette eredeti fókuszából felfogóképességét, és eltompította érzékenységét.*”⁷⁶

Leavis hatásos argumentumai visszatérnek a marxista igényű kritikuskörében is. Jelisztratova szovjet irodalomtörténész tömör pályaképének koncepciójában az övéhez hasonló felfogás érvényesül. A művek minőségét, helyét az általa felállított értékrendben az határozza meg, hogy a hagyományosan realista és a kísérleti elemek közül architektúrájukban melyik tekinthető uralkodónak. Jelisztratova tanulmánya ezért oly bőkezű a stílusrealizmus jegyeit viselő korai alkotások dicséretével, és ezért utasítja el nagyvonalúan a *The Awkard Age*-től kezdve James szinte valamennyi számontartott művét. E koncepció szerint az író fokozatosan eltávolodott „a realista művészet nagy iskolájától”, és figyelemre méltó tehetségét meddő, tartalmatlan, spekulatív eljárások kimunkálására pazarolta.⁷⁷ Minden bizonnyal a morális kérdések iránti megkülönböztetett figyelem hozta közel egymáshoz a meglehetősen arisztokratikus Leavis és a plebejus, osztálypozíciókból érvelő Jelisztratova álláspontját. A formai kísérletező kedv magasra szökése, az ebből született művek szép száma, valamint a megközelítés elé tornyosuló akadályok, amelyek e kísérletezés következményei, elfedik az érett Jamesben változatlanul, sőt Edmund Wilson szerint fokozott mértékben ott munkáló morális érzékenységet.⁷⁸ Ezekben az értékelésekben a *The Portrait of a Lady* és a *The Bostonians* a választóvonal (tehát az 1880-as évtized), s ami utánuk következik, az kívül esik a nagy irodalom határain. Cornelia Pulsifer Kelley könyve James

⁷⁵ I. m. 180.

⁷⁶ Uo. 183.

⁷⁷ A. A. Jelisztratova: Henry James. 1964. Magyarul: Szovjet tanulmányok az angol irodalomról. Szerk. Szenczi Miklós, Sarbu Aladár, Péter Ágnes. Kézirat. Budapest 1969. 42.

⁷⁸ The Pilgrimage. I. m. 63.

első korszakáról a *The Portrait of a Lady* tiszteletteljesen lelkes elemzésével zárul, és nem hagy kétséget afelől, hogy korszakhatárnak tartja a regényt. Az első periódus szerinte művészet és valóság egyensúlyának kialakulását hozta James fejlődésében. Ám a *The Portrait* után — igaz, erről nem szól részletesen — „apródonként, szinte észrevétlenül átmenetek során, a művészet szeretete — amint egyre könnyebbé vált számára, hogy átültesse a gyakorlatba — fölébe kerekedett az életnek, és idővel ő is úgy tekintett a művészetre mint summum bonumra. És akkor már a művészet szabályozta az életet.”⁷⁹

Adeline Tintner, aki a kérdésnek külön tanulmányt szentelt, a műtárgyak regénybeli szerepének alakulását vizsgálva a Miss Kelley-ét támogató-kiegészítő tényeket tár fel. Kezdetben az európai civilizáció legszebb, legmaradandóbb hagyományait jelképezi velük, követni való példaként szerepelteti őket James, s csak attól óv, hogy az iránta érzett csodálat bénítóvá váljék. A *The Madonna of the Future* (1873) Theobaldja azért halogatja nagyigényű festményének elkészítését, mert a klasszikus műlhoz méri magát, annak nagyságához szeretne felemelkedni, és lassan elsorvad a tehetsége, s nemcsak tökéleteset nem: semmit sem alkot.⁸⁰ A *The Portrait*-ben az esztétikus élet steril, meddő életnek bizonyul, Osmond a példa rá, hogy vegytiszta formájában az érzés kioltójává, a szellem reptének megakasztójává lesz.⁸¹ Ha másból nem, ebből is kikövetkeztethetjük, hogy itt még az élet primátusának tudatában nyúl a témához James. Persze, a példák mellé — és ez is a részletes elemzésre vár — a regények teljessége is odakívánczik. Mindenesetre James nincs egyedül művészet, múzeumi műtárgy és valóság problematikájának érzékelésével. „A nyolcvanas évek művészei egy, a múzeumvilágot elutasító lázadás részesei voltak, amelyet Monet és Renoir indítottak el azzal, hogy a szó szoros értelmében hátat fordítottak a Louvre-nak, hogy megfessék kint az utca életét”⁸² — írja Miss Tintner. Hozzá kell tennünk, hogy az angol író a modernség kérdésében korántsem olyan hagyománytagadó, mint azok a festők, akiknek kezdeményezéseivel az övé rokonságot tart. Ízlése általában a hagyományos festészetet részesítette előnyben, s az impresszionistákat például közepszerű hangoskodóknak tartotta. (Elfogultságának kiváltója, oka, akárcsak a francia regény esetében, jelentős mértékben morális érzékenysége volt: az impresszionistákat ugyancsak közömbösnek találta, és ettől indítatva formaújító törekvéseiket is elutasította.)⁸³ A *The Sacred Fount*-tal, tehát a kísérletező irány megizmosodásával új szerepet kap a múzeumvilág. A művészet többé nem az életnek alárendelt és azt gazdagító jelenség, fölötte áll a valóságnak, átveszi primátusát. A műtárgyak nemcsak gyűjtemények darabjaiként jelennek meg immár, hanem a szereplők motivációját sejtető-megértető kulcsok, homályos összefüggések megvilágosítói, sőt, mint például a *The Golden Bowl*-ban, kompozíciós járulékelemek.⁸⁴ A *The Sense of the Past*-ban, az egyik utolsó (és befejezetlen) regényben pedig egészen szélsőséges formájában tanulmányozható a művészet jamesi abszolutizálása. A hős múlt századi énje — altere-

⁷⁹ I. m. 300.

⁸⁰ Adeline Tintner: *The Museum World*. (Eredetileg: *The Spoils of Henry James*. 1946.) In: Henry James. *A Collection of Critical Essays*. 142.

⁸¹ Uo. 143, 145, 146.

⁸² Uo. 146.

⁸³ Uo. 147. Vö. még Henry James: *The Impressionists*. 1876. In: *The Painter's Eye*. Ed. John L. Sweeney. London 1956. 114–115.

⁸⁴ Adeline Tintner: i. m. 150, 151, 153.

gója — s vele együtt az eltemetett, eszményivé idealizált múlt egy festményről kel életre. A kép így a téma: a múlt és a jelen összevetése, az állóképpé merevedett világ meglevenítése egyik legfontosabb eszközévé válik. Miss Tintner ismét európai összefüggéseket vázol fel: általános századvégi jelenségnek tartja a művészet fontosságának túlhangsúlyozását, reakciónak a kellemetlen valósággal szemben. A múzeumi műtárgyak egy szebb, emberibb (pontosabban: szebbnek, emberibbnek látott) világ üzenetét közvetítették, ezt olvasták ki belőle James és kortársai. Míg tehát a műtárgyak eleinte az egykorú valóság tartozékai, megszépítői, most annak ellentétévé, a rút áradásától védő, keresett menedékké válnak.⁸⁵

A művészet mint irodalmi anyag tanulmányozása megerősíti azokat a következtetéseket, amelyeket írónknak a tapasztalat mibenlétéről, valóság és irodalom viszonyáról tett megjegyzéseiből levontunk. Valóban igaz, hogy az élményvilág kiürülése önmagában még nem jelenti a lényeglátás, a lényeglátás képességének elvesztését, ám e vizsgálódások eredménye figyelmeztet: fennáll a veszély, hogy az alkotó fogékonyságának ezek az oldalai megkoptak, és már nem képesek a nagy és fontos összefüggések közvetítésére.

Nem meglepő tehát, hogy a kései James-regényeknek sok bírálója akadt. Az ellenvetések nem csupán a megszokottól eltérő formai jegyeken akadnak meg, bár erre is van példa bőven, hiszen újszerű, még a nyílt regény kompozíciós változatában is sajátos esetet képviselő műveit sokáig kísérte értetlen rosszallás. Korai kritikai írásaiból megállapíthatjuk, hogy az ifjú James Balzacon, Scotton nevelődött ízlésébe még természetes könnyedséggel simultak mindazok a hagyományos elemek, amelyeket később hiába kér számon tőle a konzervatív kritika. Így tehát a cselekményesség, a hősök cselekvés közben történő ábrázolása, és nem utolsósorban a szórakoztató jelleg mint jogos igény, még mind megtalálhatók normatárában.⁸⁶ Ám megszívlelendő az az észrevétel, hogy a harmadik korszak számontartott alkotásaiban az élmény hitelét kiagyalt sémák, erőltetett szimmetriák, élettelen absztrakciók, mesterkéltségek és túlsúlyolt képrendszer helyettesíti. Erre utal már a cím is gyakran: *The Sacred Fount*, *The Golden Bowl*, *The Wings of the Dove* stb. A közeg megritkul, de nem azért, mert a mű tágul, hanem egyszerűen azért, mert az írónak nincs mivel kitöltenie a régi kereteket. Grandiózus építményeit homokra rakta, és az arányokat a kiállított látnivalók sem számban, sem méretben nem indokolják. Van Wyck Brooks szerint regényei „egy geometrikus agy félelmetes kivetülései”,⁸⁷ és F. R. Leavis is úgy találja, hogy képvilága, amely eleinte célszerű, spontán, az alkalomhoz illő elemekből alakult, a témához igazodó természetességgel, most inkább „szintetikus”, „diagrammatikus”, mint költői.⁸⁸ F. O. Matthiessen rokonszenvvel és nagyfokú megértéssel foglalkozik a „főkorszak” problémáival, s különös hangsúlyt helyez a képhasználat elemzésére, de még ő is azzal a tanulsággal lesz gazdagabb fejtegetései során, hogy a művészet másodlagos világának vonzása erőteljesebben érvényesül, mint a rendezetlen, de rendezésre váró, nyers valóságé. (Elég csak a *The Ambassadors* híres jelenetét említeni, amelyben a hős rövid kirándulást tesz Párizs környékén, és a regény bonyodalmát megoldó felfedezést tesz. E jelenetet ropant nagy műgonddal, megnevezett, a hős és az olvasó által egyaránt ismert

⁸⁵ Uo. 154.

⁸⁶ Vö. *Kelley*: i. m. 39.

⁸⁷ I. m. 131.

modell alapján szinte festménnyé stilizálja James.) Matthiessen észrevétele egybevág Adeline Tintnerével: a modern ember érzékenységének furcsa fordulatára látni példát itt, arra, hogy művészet és valóság dialektikája megszűnik, a helyes viszony felborul, s a művészet mint diadalmas első elv fogadtatik el.⁸⁹ Matthiessen azonban azt is megjegyzi, hogy nemcsak az érzékenység átalakulásáról, különböző oldalainak szerepcseréjéről van szó, hanem arról is, hogy James képzelete erőteljesen *képi*, s ez legalább olyan mértékben ösztönözte a látvány képszerűvé tételére, mint a többi számbajöhető ok.⁹⁰ Újabb kutatások alapján a megjegyzés kiegészítendő azzal, hogy nemcsak a festészethez közelítő, hanem az építészet világából származó képek és analógiák is sűrűn előfordulnak e regényekben. Matthiessen még panaszkodott, hogy a gazdag anyag feldolgozatlan; Shakespeare képeit rendezte, osztályozta a kritika, James formakészletének e fontos eleme azonban nem részesült megközelítően alapos figyelemben sem.⁹¹ Ezért ő — azzal a megszorítással, hogy a regényben a képritmus koránt sem olyan hatásos, mint a drámában (különösen a költői drámában) — James néhány nagy műgonddal kidolgozott szimbólum-rendszerét tanulmányozta.⁹² Azóta készült James képvilágáról egy módszerében a Caroline Spurgeonét követő alapos felmérés, amely a teljes anyagra támaszkodva válaszol a leggyakoribb kérdésekre. A szerző, Robert Gale arra a nem várt eredményre jut, hogy bár a művészeti, főleg irodalmi ihletésű képek a legnagyobb csoportot alkotják az osztályozás rendszerében (a teljes számnak körülbelül egy tizedét), gyakoriságuk az 1870-es évek után, ha nem is jelentős mértékben, de csökken.⁹³ Meglepőnek azért tűnik e konklúzió, mert fejtegetéseink, véleményösszefoglalóink után úgy vélnénk, hogy az esztétikum területéről kölcsönzött képek egyre nagyobb számban szerepelnek James regényeiben. Véleményünk szerint azonban nincs szükség feltevéseink revíziójára ezután sem, mert a kései regények esztétizálódását nemcsak a képek számának alakulása jelzi.

⁸⁸ I. m. 185.

⁸⁹ I. m. 35.

⁹⁰ Uo. 33, 60.

⁹¹ Uo. 63.

⁹² Kiemelkedően szép a *The Wings of the Dove* képvilágának elemzése. I. m.

⁹³ Robert Gale: *The Caught Image. Figurative Language in the Fiction of Henry James.* The University of North Carolina Press. 1964. 102, 245.

Poliszémia és homonímia mint a humor nyelvi forrásai

BÁRDOSI VILMOS

„Egy szó milyen hatalmas, ha a maga helyén van.”
(Boileau: *Költészettan*)

Ez az elemzés a poliszémia, illetve a homonímia szemantikáját a humorkeltés szögéből vizsgálja. Alapja egy, a későbbiek során részletesen elemzett francia szöveg. Elöljáróban csupán a fent említett két jelenségnek azokat a nyelvészeti és stilisztikai aspektusait világítjuk meg, amelyek szójátékra, illetve félreértésekre adnak alkalmat.

A szavak több jelentésben való használata és azonos alakúsága sok nyelvben gyakori nyelvi jelenség. A szó alakjára és jelentéstartalmára vonatkozólag idézzük fel röviden, mit mond *A mai magyar nyelv rendszere* (147–148.):¹

„A szó egyrészlől név, alak, másrészlől jelentéstartalom és valamire való vonatkozás is... A szóhangsor és a szójelentés egységét az biztosítja, hogy a nyelvi közösség tagjainak tudatában tartósan felidézék (asszociálják) egymást...”

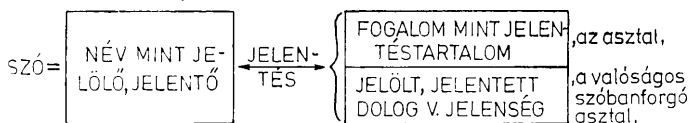
A szó hangalakja és jelentéstartalma között ma fennálló asszociációs kapcsolat általában nem föltétlenül időtől és beszélőktől függetlenül szükségszerű, hanem csak... a nyelvet beszélő társadalom begyakorlása (konvenciója) magyarázza.”

Ezt a jelölő és jelölt (hangalak—jelentéstartalom) között fennálló kapcsolatot mi sem bizonyítja jobban, mint a következő tréfás verseike:

Azt mondják a hatalmasok,
Hogy önekik hat alma sok,
De kinek ez hatalmas ok,
Nincs is annak hatalma sok.

Ugyanazt a hangalakot feldarabolhatjuk oly módon, hogy minden egyes alkalommal olyan új jelentést kapunk, melynek semmi köze az előzőkhöz.

A jelölő és a jelölt között fennálló kapcsolatot, valamint az ezt létrehozó és meghatározó jelentésfunkciót (röviden: jelentést) *A mai magyar nyelv rendszere* a következő ábrával magyarázza:



Pl. a + sz : t : a + l

Ezen ábra alapján megállapíthatjuk, hogy ha egy névhez mint jelölőhöz csak egyetlen jelölt fogalmat kapcsol a kettőt összefogó jelentésfunkció a nyelvet használó közösség tudatában, akkor *egyjelentésű* szóról beszélünk (pl. gyufa).

Ha egynél többet kapcsol, akkor *többjelentésű* szóról (poliszemiáról) van szó. Pl. a „sárga” szó a következőket jelentheti:

1. a szivárvány színei közt a zöld és a narancsszín közé eső színű,
2. sápadt, vértelen,
3. ilyen arcszínű néphez tartozó,
4. munkásáru (a nemzetközi munkásmozgalom nyelvén).

¹ *A mai magyar nyelv rendszere*. Leíró nyelvtan, 143–164.

A poliszémiának elsősorban az az oka, hogy sokkal több fogalmunk van, mint hangalakunk. A nyelvi közösség a társadalom által létrehozott új fogalmat nem feltétlenül új hangalakban realizálja. S ismervé ez új fogalom viszonyát a rendszer egészéhez, az egyezményes jelrendszeren belül megfelelő helyre tudja tenni, azaz egy olyan, már meglevő jelölt jelentésköréhez csatolja, amelyhez valamilyen logikai vagy formai kapcsolat fűzi. (Vö. lejjebb: homonímia, nyelvi gazdaságosság.)

Ugyanakkor ne feledkezzünk meg arról a másik fontos jelenségről sem, amellyel a későbbiekben még részletesebben foglalkozunk majd. E helyen magyar nyelvtani vonatkozásaira utalunk csupán. Előfordulhat ugyanis, hogy két vagy több szó hangsora azonos, noha a hozzájuk tartozó jelentéstartalom minden esetben különböző, határozottan más és más. Ez a jelenség az azonos alakúság (homonímia):

pl. ég, fog, nyúl, fal, kel, fogoly stb.

Érdekességgént említjük meg, hogy gyakran egyszótagú szavakról van szó, amelyek főnevek és ragozott igealakok is lehetnek egyszerre.

Elvileg beszéd közben a homonímia nem okoz félreértéseket vagy kétértelműséget, mivel a kontextus vagy egyéb szupraszegmentális momentumok megfelelő felvilágosítással szolgálnak arra, hogy melyik jelentéssíkot válassza ki a beszélő. (Charaudeau ezt konvencionális szemantikai síknak nevezi, a továbbiakban mi is ezt a meghatározást fogjuk használni.)

Ugyanakkor ezeket a kétértelmű kifejezéseket nagyon gyakran használják — különösen irodalmi művekben — azért, hogy meghatározott stilisztikai hatást érjenek el. Figyeljük meg ezt a néhány, a magyar irodalomból merített példát:

„Mint hulla a hulla” (Arany: *Szondi két apródja*)

„Halhatatlan költő Tompa
Esze s tolla nem volt tompa.” (Szigetvári: *A komikum*)

„Kedves lelkész volt ő Hamván,
Örök béke legyen hamván.” (uo.)

A választott francia szöveg elemzése közben ugyanezzel a megoldással fogunk találkozni, és ott még egyszer kitérünk majd a poliszémiára és a homonimiára.

Kontrasztív szempontból ezek a jelenségek tulajdonképpen csak annyiban érdekesek, amennyiben magyarra, illetve franciára való fordításukról van szó. Ekkor támadnak csak igazi nehézségek, hiszen a fordítás nem a kiindulási nyelv egyszerű reprodukciója a kívánt nyelven. Ezt a fordítási folyamatot a következőképpen lehet ábrázolni (vö. Malblanc: *A francia és a német nyelv összehasonlító stilisztikája*):

G. R.	F. Sz.	G.' R.'	C. Sz.	G." R."
-------	--------	---------	--------	---------

G. R. valamely forrásnyelvi szerző gondolatrendszere

F. Sz. a forrásnyelvi szöveg, amely ezt visszaadja

G.' R.' az a mód, ahogyan a fordító a forrásnyelvből átveszi, átülteti a szerző gondolatrendszerét a célnyelvre

C. Sz. célnyelvi szöveg

G." R." a célnyelvi olvasó v. hallgató fordítás által nyert képe erről a gondolatrendszerről.

Ebből következik, hogy az ilyen bonyolult, áttételes folyamat mindig magában hordoz jónéhány problémát: pl.: faux amis, gondolatkihagyás, túlfordítás, jelentésmódosítás, hogy csak a legfontosabbakat említsük.

A cél- és forrásnyelvi jelenségek egybevetése rendkívül érdekesnek és hasznosnak mutatkozik, de jelen esetben ez túlságosan eltérítene bennünket eredeti célunktól. Az érdemi elemzés előtt azonban hadd tegyünk néhány általános megjegyzést a szemantika és különösen a francia szemantika területéről. A nyelv olyan eszköz, mellyel az egy nyelven beszélők — azaz egy nyelvközségbe tartozók — tudattartalmaikat a gondolat kifejezés adekvátságán alapulva közölhetik környezetükkel, megformálhatják, világosan kifejezhetik gondolataikat, lévén ez maga "a gyakorlati tudat" (Marx—Engels). Ez a jelrendszer,² a nyelv, azon-

² Perrot, J.: *La linguistique*. 110—111.

ban csak akkor teljesítheti társadalmi (kommunikatív) feladatát, ha az azt beszélők a jeleket azonos módon értelmezik. „Saussure szerint a nyelvi jel a jelölt és a jelölő asszociációjának eredménye; a jelölő nagyjából megfelel a hangalaknak, míg a jelölt a fogalomnak (jelentéstartalomnak). A hangalak és a jelentéstartalom pszichikai jellegűek. A hangképzés során az „ökö” fogalom pl. létrehoz egy ennek megfelelő hangalakot az agyban, ami a francia 'boeuf' (ökör) szó mása. Majd egy pszichológiai folyamat révén az agy átadja az ennek a képnek megfelelő impulzusokat a hangképző szerveknek; a kiejtett hangalak észlelése fordított sorrendben megy végbe; pszichológiai áttétel a fülből az agyba, az agyban pedig megtörténik a hangalak pszichikai asszociációja a megfelelő fogalommal.” (Perrot: *A nyelvészet*, 110–111.)

Mint ahogy az elmondottakból kitűnik, a nyelvi jel két összetevőre bomlik: a jelöltre és a jelölőre. Egy bizonyos nyelvközösség hozzá nem értő tagja hajlamos lehet e megkülönböztetés alapján arra, hogy a nyelvi jelet mint a valóság tükörképét fogja fel (vö. a valóság visszatükrözésének elmélete). Márpedig a nyelv és a valóság között nem létezik adekvát megfelelés. A nyelv mint expresszív-kommunikatív eszköz a valóságviszonyoknak a pillanatnyi tudattartalmunktól függő állandóan más és más logikai-nyelvi viszonyait rögzíti. Ez a rögzítés, amely mindig csak a valóság egy részletét tükrözi, tulajdonképpen fogalomalkotás, amely a szóbanforgó valóságrészlettel függően ennek megfelelő nyelvi formában (hangalakban, írásképpen) jelenik meg.

A jelölt és a jelölő közti kapcsolat nagyon bonyolult és nem is mindig egyértelmű, mivel benne többfajta tényező is szerepet játszik. A jelentést meghatározzák többek között:

- a) a szótő,
- b) a szóképzés formája,
- c) a mondatbeli szöveghelyzet,
- d) a mondat hangsúlya,
- e) a szupraszegmentális tényezők,
- f) a nyelvközösség asszociációi,
- g) a szó jelentésmezője.

Ezek után már bizonyos következtetéseket is levonhatunk a poliszémiára vonatkozólag. Minden természetes nyelv szavai általában poliszémek. [A mi vizsgálódásaink csak az autoszemantikára, azaz azokra a szavakra irányulnak, amelyeknek szöveghelyzet nélkül is önálló jelentésük van (főnevek, igék, melléknévek).]

Mi is ennek a jelenségnek a legfontosabb oka? Véleményünk szerint erre a kérdésre a legkielégítőbb választ Juhász János adja: „A poliszémia magyarázata a nyelvi jel szűkségszerű szimbolikus jellegében rejlik. Poliszémia nélkül nem lennének képesek megismerni a valóságot, a minket körülvevő világot: miközben fogalmaink segítségével megragadjuk az objektív jelenségek fő jegyeit, bizonyos összefüggéseket is megállapítunk ez utóbbiak között. A poliszémia épp azt teszi lehetővé, hogy ezeket az összefüggéseket nyelvi formába öntsük.”

Egy bizonyos hangsor jelentései azonban nem vezetnek szerkezet nélküli jelentéskonglomerátumhoz, sőt, ezen jelentések között egyfajta összefüggésrendszer létezik, amely a közös szemantikai jegyek alapján létrehozza az illető szó *jelentésstruktúráját*.

Pl. az oldal = 'le côté'.

- a) a hónaljtól a csípőig húzódó rész,
- b) a jobbra vagy balra eső rész,
- c) határolólap v. felület,
- d) (átvitt értelemben) tulajdonság, jellemezhető rész.

Közös szemantikai jegyek:

1. jobbra v. balra való elkülönülés,
2. egy közömbös pozíciótól, a középvonaltól a szélek felé való eltolódás, illetve ez a helyzet.

A szavak jelentésstruktúrája nem alkot zárt rendszert. Újabb jelentések léphetnek be, ha a nyelvi valóság ezt megköveteli. Akármilyen újabb jelentés nem szünteti meg a régit vagy a régieket, ezek egymás mellett továbbélnek. Ezek az újabb jelentések egy adott szó esetében formailag azonos, de a jelentés szempontjából különböző értékű alakokat hoznak létre. [Vö. poliszémia = πολυς (sok) és σημειών (jelentés).]

³ Juhász János: Probleme der Interferenz. 97–113.

Pl. a 'racine' szó poliszém a franciában, mivel a mezőgazdaságból ered (gyöker, gyökérzet), de megtalálható a matematikában és a nyelvészetben is 'gyök' illetve 'gyökérszó' jelentésekben. A poliszémia egyik gyakori oka egy bizonyos szólam megrövidülése. Például két szó közül, amelyek szorosan összetartoznak, az egyiket elhagyhatjuk anélkül, hogy a kifejezés ezáltal bármit is veszítene tartalmából: sőt néha így még tömörebb, kifejezőbb lesz. A megmaradt rész lép az egész helyébe, s a nyelvi jel, jóllehet megcsönkítva, de tökéletesen megfelel az eredeti fogalomnak. Köztudott, hogy pl. a francia 'la Chambre' egyenlő a képviselőházzal (la Chambre des députés). Vagy pl. a XVI. században az 'une femme possédée' kifejezés (megszállott asszony) egyértelműen annyit jelentett, hogy egy démonról megszállott asszony (une femme possédée du démon).

Enélkül az összenövés nélkül a nyelv kétségkívül szertelen fejlődési méreteket öltene. Ezért még egyszer hangsúlyozzuk, hogy a poliszémiának egyik legfontosabb szerepe a kommunikáció kiegyensúlyozottságának és gazdaságosságának biztosítása.

Az elemzésre kerülő szöveg jobb megértése érdekében hasznosnak tűnik röviden a homonimiáról is szólni. Azokat a szavakat, melyeknek hangsora azonos és a hozzájuk tartozó jelentéstartalmak közt semmi közös szemantikai jegy nem mutatható ki, azonos alakú szavaknak (*homonim szavaknak*) nevezzük. A homonimia egyik okát véleményünk szerint találóan fejti ki H. Paul német nyelvész: „A nyelv nem enged meg magának semmiféle luxust.” („Die Sprache ist allem Luxus abhold.”)

Vagyis ha minden jelentéstartalom kifejezésére különböző hangalakokkal rendelkezünk, a nyelv nem lenne gazdaságos, sőt ez bonyolultabbá és zavarossá tenné a kommunikációt. Bármilyen furcsán hangzik is, a homonimiának szintén egyik legfontosabb feladata, hogy minél érthetőbbé és egyszerűbbé tegye a kommunikációt. Grévisse⁴ különbséget tesz *homográf* és *homofon* szavak között. Homográfak nevezzük azokat a szavakat, melyeknek az írott képük és a kiejtésük azonos, pl.:

magyar:	nyúl = állat
	nyúl = kezét nyújtja
francia:	aire = sasfészek
	aire = terep, terület [e R]

Homofonnak nevezzük azokat a szavakat, amelyeknek azonos a kiejtésük, az írott alakjuk azonban eltérő, pl.:

magyar:	fojt = megfojtani
	folyt = folyni (múlt idő)
francia:	écho = visszhang
	écot = számla, csekk [e:ko:]

Ez utóbbi fajta különösen gyakori a franciában. Lássunk néhányat közülük:

saut, sceau, seau, sot	[so:]
(ugrás, pecsét, vödör, bolond)	
saint, ceint, seing, sein	[sē]
(szent, koszorúzott, kézjegy, mell)	
chaire, chère, chair, chère	[e:R]
(tanszék, kedves, hús, evés-ivás)	

Fontosnak véltük tisztázni a poliszémia és a homonimia fogalmát, mivel a legtöbbször ezek okozzák a kétértelműséget, félreérthetőséget a beszédben. A kétértelműség szó használatakor azokra a nyelvi egységekre gondolunk, amelyeket többféleképpen lehet értelmezni. Stílusunk világossága, a pontos szó olyan norma, melyet rendszerint mindenkinek szem előtt kell tartania. Mégis elég gyakran találkozunk pongyola fogalmazással, mely félreértésekhez vezethet, s egyben a komikum és a humor forrása is lehet. Mielőtt a választott szöveget elemezni kezdenénk, fontosnak tartunk még néhány nyelvi jelenséget megvizsgálni, mert ezek képezik alapját annak, amit Charaudeau⁵ nyomán „az abszurd születésének” nevezzük. Charaudeau gondolatmenetét a következőképpen lehet összefoglalni:

⁴ Grévisse, M.: Le bon usage. 112.

⁵ Charaudeau, P.: Quelques procédés linguistiques de l'humour. Les langues modernes 1972, N° 3. 63–73.

I. A humor feltételei és a beszéd szerepe létrejöttében

Mit is jelentenek tulajdonképpen az⁶ „abszurd létrejöttének folyamata”, valamint a „szemantikai játék” kifejezések? R. Escarpit⁶ kifejti a humorról írott művében: „A paradoxont úgy érhetjük el, ha hirtelen érintkezésbe léptetünk egy mindennapi szituációt egy, a képtelenségig redukált szituációval. Ez utóbbi pedig úgy jön létre, hogy szándékosan eltorzítunk vagy megszüntetünk egy gondolatilag egyébként teljesen normális és logikus evidenciát.”

Hogy történik mindez nyelvileg? Vegyünk szemügyre ehhez néhány idevonatkozó nyelvészeti tényt:

a) Az egy társadalmi és nyelvközösséghez tartozó egyének között csak úgy jöhet létre a kommunikáció, ha az általuk használt nyelvnek konvencionális (történeti-társadalmi hagyománnyal rendelkező) jellege van.

b) A szemantikai egyértelműség érdekében a beszélő felek mindegyike köteles a megértéshez elengedhetetlenül szükséges jeleket közölni oly módon, hogy partnere kiválaszthassa a megfelelő konvenciósiót.

Ezeket az „útbaigazításokat” a beszédhelyzet (hangsúly, gesztikuláció) és a szövegkörnyezet közvetíti. Lássunk erre egy francia és egy magyar példát: (a francia példa idézet Charaudeau művéből):

„Dans un café: Avez-vous encaissé?
Match de boxe: Il encaisse bien!
Kávéházban: Összeszámolta már a pénzt?
Boxmeccsen: Sokat kap!

recevoir de l'argent
il reçoit des coups sur le „pif”
Inkasszálni
Alaposan helybenhagyják

Hangversenyen: Régen hallottam már ilyen szépen lantolni művészt [lanton játszani (régies)].
Vizsgán: Ne lantolj fiam, a lényegét mondd! („hasal”, mellébeszél).

Tehát egyszerre több konvencionális szemantikai sík fordulhat elő beszéd közben, és a kétértelműség, a szójátékok abból az „eltolódásból” adódnak, mely a beszélő gondolatának megfelelő konvencionális sík és a hallgató által felfogott konvencionális sík közt létrejön.” (Charaudeau, uo.)

Ez az eltolódás azonban csak azért lehetséges, mert szavaink poliszémek, illetve homonimiek. A nyelvészetben a konvencionális szemantikai síkokat „izotópiáknak” nevezik. Tehát „két szituáció hirtelen konfrontációja” egyenlő két izotópia kapcsolatba hozásával. Ezután jogos a kérdés: hogyan ütközik össze ez a két izotópia? Charaudeau szerint ennek két feltétele van:

a) hogy az a hangalak, amely bizonyos kontextusban egy adott izotópiát takar, másik kontextusban, más izotópiát is takarni tudjon;

b) hogy a beszéd közben megjelenjenek bizonyos jelzőszók, *indikátorok* — melyek maguk is gyakran poliszémek —, úgy, hogy ezek különféle izotópiákra tudjanak utalni.

Nézzünk erre ismét egy francia és egy magyar példát (a francia példához mellékeljük a magyar fordítást is):

Un garçon de café s'approche de quatre joueurs de bridge:

Le garçon: „La bière, c'est pour qui?”

Un joueur approfondi dans le jeu: „Pour le mort.”

ISOTOPIE¹: café, bridgeur, consommateur, boisson

BIÈRE

INDICATEUR:

MORT

ISOTOPIE²: cercueil, mort

BIÈRE

⁶ Escarpit, R.: L'humour.

A pincér odalép a presszóban négy bridzsező vendéghez:

Pincér: „A sör hova lesz?”

Egy a játékban elmélyült vendég: „A halottnak.”

IZOTÓPIA¹:

presszó, játékos, fogyasztó, ital

SÖR

INDIKÁTOR: HALOTT

IZOTÓPIA²:

koporsó, halott

KOPORSÓ

A suszter és a legénye dolgoznak a műhelyben és hallgatják a rádióban a vízállás-jelentést. A suszter megkérdezi az inastól: „Merre van az ár?”

„Tiszafürednél” — válaszolja szórakozottan az inas.

IZOTÓPIA¹:

mester, susztermunka, szerszám

ÁR

INDIKÁTOR TISZAFÜRED

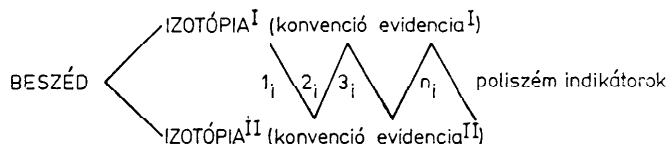
IZOTÓPIA²:

inas, rádió, vízállásjelentés

ÁR

Az indikátornak tehát az a feladata, hogy a társalgást az egyik izotópiából a másikba billentse, de közben biztosítsa a kiindulási izotópia fennmaradását is.

Az abszurd létrejöttének folyamatát a következőképpen lehet ábrázolni:



Guiraud⁷ a „Francia szólások” című könyvében több ehhez hasonló példát említ. Ha kissé behatóbban tanulmányoznánk ezeket a szójátékokat, kiderülne, hogy sokkal gyakoribbak, mint azt első látásra hinnénk. Néhányat közülük mi is érdemesnek tartunk ismertetni:

Passer l'arme à gauche: annak a magyar szólásnak felel meg, hogy „elpatkol, leteszi a kanalat”. Itt egy kettős játékról van szó a 'passer' ige jelentéseivel.

a) egyedül álló használatban annyit is jelent, mint meghalni;

b) ezt a jelentést erősíti fel az egész idióma, melynek képszerű értelme, hogy a katona baloldalára helyezi a fegyverét, vagyis pihenő állást vesz fel, ami átvitt értelemben egyenlő lesz a „meghalni” igével.

Tehát egy új, a „meghalni” szinonimasorba szervesen beleilleszkedő kép keletkezik, ami a „befejezni a munkát, abbahagyni valamilyen tevékenységet” képek révén jelentésátvitellel jön létre.

Danser devant le buffet = „betevő falatja sincs”. Ezt a homonimián alapuló szó-játékot a következőképpen lehet magyarázni:

„fringale” annyit jelent mint:

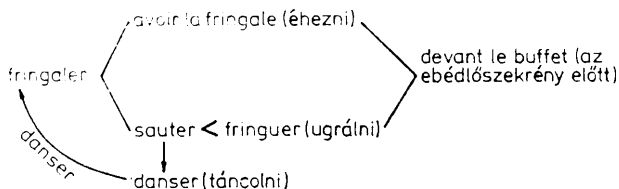
a) a lovak beteges éhsége,

b) általában nagy éhség, farkaséhség, leküzdhetetlen étvágy az „avoir la fringale” jelentésben.

⁷ Guiraud, P.: Les locutions françaises. 90—94.

Másrészt „fringaler” (ma már nem használatos) a „fringuer” = ’sauter’, ’gambader’ ófrancia igéből származik, s annyit jelent, mint ugrándozni, táncolni. (Ez a jelentése csak a „fringant” = ugrándozó, szökdelő melléknévben maradt fenn.)

Az „avoir la fringale” megjelenik a „fringaler” alakban, ehhez hozzátették azt, hogy „devant le buffet” (buffet = ebédlőszekrény), a homonim, de ma már az ugrálni jelentésben nem használatos igét a „danser” helyettesítette, és így kaptuk meg ezt a manapság kissé bizalmas jellegű kifejezést.



Folytatva az előbb megkezdett gondolatmenetet, megjegyezzük, hogy mind a franciában, mind a magyarban ezen kívül még más módon is elérhetünk komikus hatást, pl.:

a) szemantikai anomáliákkal.

Itt a következő típusú mondatokra gondolunk:

Ez a lány egy fiú.

A disznók tudnak repülni.

A két mondat nyelvi szempontból megállja a helyét; s elképzelhető olyan szituáció (rajzfilm, részegen kiejtett szavak), amelyekben szemantikailag is életképesek. Amikor ez a logikai zavar szándékos, a humoros paradoxon egyik forrásává válik.

b) a logika megsértésével:

„Szabadság, szerelem, e három van csupán...”

(Karinthy Frigyes: Az egész város beszél)

A négy apostol a következő három: Péter és Pál.

Ez a rövid felsorolás távolról sem meríti ki a nyelvi humor forrásainak összetett problémáját. Miután azonban már némi ízelítőt adtunk erről a folyamatról, vizsgáljuk meg, hogyan kamatoztja R. Devos egyik rövid jelenetében az abszurd adta lehetőségeket. (Megjelent: *Langues modernes* 1972 N° 3. 67–68.)

R. Devos: *Bric-à-brac*

J'avais un peu d'argent, je dis: „Tiens, je vais me construire une petite maison.”
Je vois un entrepreneur de béton armé. Je lui dis:

— Ça va me coûter combien?

— Quinze briques.

Bon, je vais me renseigner... Je vais voir un copain qui est du bâtiment. Je lui dis:

— Une brique... combien ça vaut?

— Des thunes.

Je retourne voir l'entrepreneur de béton armé. Je lui dis:

— Pour une thune, qu'est-ce que je peux avoir?

— Des clous.

Je retourne voir mon copain. Je lui dis:

— Dis donc, il veut me faire payer les clous.

— Il n'a pas le droit.

Je refonce voir l'entrepreneur de béton armé. Je lui dis:

— Je veux bien payer, mais pas pour des clous.

— Vous n'êtes pas obligé de payer comptant.

— Content ou pas content, je suis obligé de payer.

— Oui. Quinze briques.

— Bon, je vais me renseigner.

Je retourne voir mon copain qui est du bâtiment. Je lui dis:

— Peux-tu me prêter quinze briques?

— D'accord.
 Je refonce voir l'entrepreneur de béton armé. Je lui dis:
 — J'ai les briques, vous pouvez commencer.
 — Bon, sur quel terrain?
 — Quoi, quel terrain?
 — Ben, il faut un terrain.
 — Je n'en ai pas.
 — Je peux vous en procurer un sur-le-champ
 — Ça va me coûter combien?
 — Vous l'aurez pour des briques.
 — Si je les donne pour le terrain, je ne les aurai plus pour la maison.
 — Ah, ce n'est pas du tout cuit.
 Je retourne voir mon copain qui est du bâtiment. Je lui dis:
 — Il me manque des briques.
 — Des briques... c'est de l'argile.
 — Et alors...?
 — Achète de l'argile et fais tes briques!
 — Avec quoi?
 — Avec des moules.
 Et il m'a expliqué comment faire. J'ai acheté des moules au marché. Je les ai remplies d'argile... et je les ai mises au four. Quand j'ai vu le résultat, j'ai dit:
 — Bon... pour les briques c'est cuit.
 Alors j'ai pris l'argile et je suis allé voir l'entrepreneur de béton armé. Je lui dis:
 — Je vous dois quinze briques, voilà l'argile, faites-les vous-mêmes!
 — Mais des briques... c'est de l'argent.
 — On m'a dit que c'était de l'argile.
 — Oui, mais en argot c'est de l'argent.
 — Alors en argot ça va me coûter combien?
 — Quinze millions.
 — Ben, pour la maison c'est cuit.
 — Si vous n'avez pas assez de briques, faites-la en bois!
 — Du bois? C'est pas du boulot.
 — Non, c'est du pin.
 — Bon, je vais me renseigner.
 Je vais voir mon copain qui est du bâtiment. Je lui dis:
 — Un pin combien ça vaut!
 — 57 francs le kilo... Mais ça va bientôt augmenter.
 Je refonce voir l'entrepreneur de béton armé... Je lui dis:
 — Mettez-m'en quelques kilos de côté.
 — Kilos... kilos. Mais en matière de bois on parle de stères.
 — Ah, ben... si on parle de se taire, ce n'est pas comme ça qu'on s'entendra...
 — C'est qu'il faut du pin pour faire des planches. Et le boulot, ça se paye.
 — Le boulot? Vous m'aviez dit qu'il n'y en avait pas.
 — Il n'y a pas du bouleau, mais il y a du pin sur la planche.
 — Bon, alors pour le pin c'est cuit.
 Je retourne voir mon copain qui est du bâtiment. Je lui dis:
 — C'est triste de passer par les autres pour avoir un chez-soi.
 — Il y a une seule solution. On démolit pas mal en ce moment, achète de vieux matériaux!
 — Ça va me coûter combien?
 — Une bouchée de pain.
 Bon, j'ai compris... J'ai acheté des tonnes de staff, des stock de stuc et j'ai fait construire une entreprise de démolition.

Két sfk játékán alapul a jelenet:

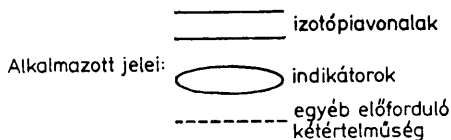
I. Az első a Pénz-Építőanyag (argent-matériaux) izotópiákat állítja szembe. A pénz-izotópiát az építkezési vállalkozó képviseli és valósítja meg következetesen azáltal, hogy az argóban használatos idevágó kifejezéseket alkalmazza. Az építőanyag-izotópia úgy jön létre, hogy a barát a szakmai nyelv konvencionális síkjára helyezkedik és onnan adja tanácsait.

A „je” (az „én”) állandóan a két előbb ismertetett izotópia között vergődik, hol

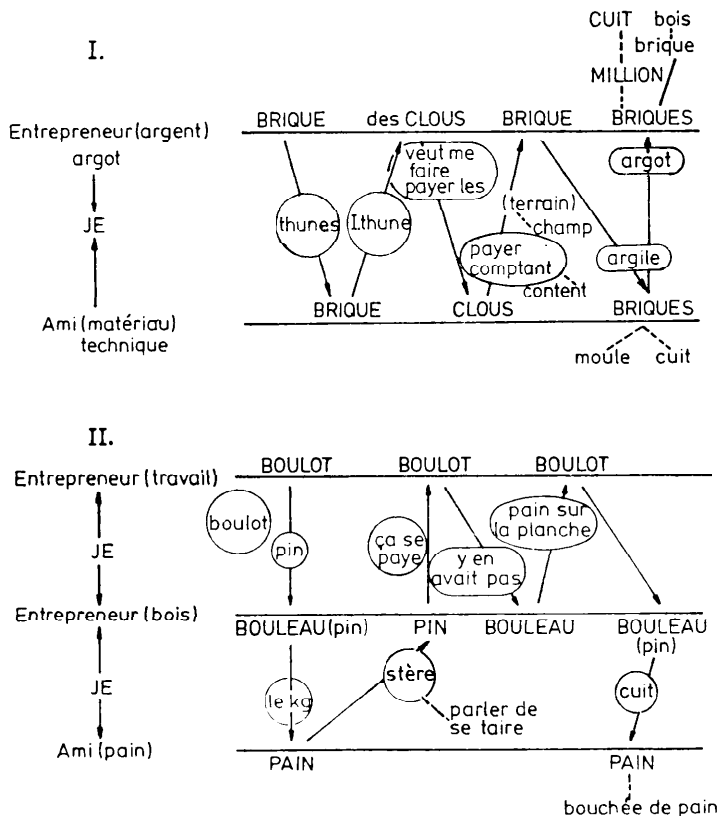
az egyik, hol a másik síkra helyezkedve, és mindez azt eredményezi, hogy félreérti a dolgokat.

II. A második részben már három izotópiával van dolgunk (Munka—Fa—Kenyér= travail—bois—pain), ami bonyolultabbá teszi a helyzetet. A humort előidéző izotópiaváltások ugyanúgy következnek be, mint az előző esetben.

Charaudeau a következőképpen ábrázolja az előforduló izotópiákat:



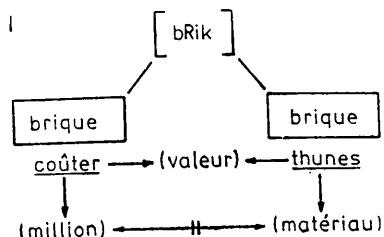
Miközben az egyik partnertől a másikhoz megy az „én”, mindig az előző szituációban ragad, ami azt eredményezi, hogy ő és beszélő partnere sohasem maradnak ugyanazon a konvencionális síkon, és így állandóan két különböző dologról beszélnek.



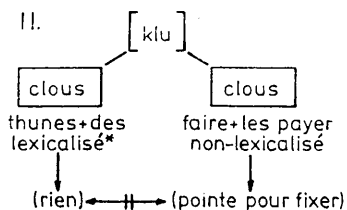
Az egyes izotópiák magyarázata a következő:

Jelmagyarázat (Charaudeau után, vö. idézett mű):

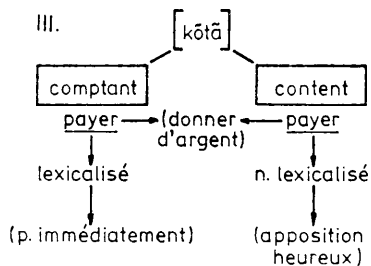
↔ lehetséges szemantikai asszociáció
 ↔# kizárt szemantikai asszociációk
 ----- jelentéssík



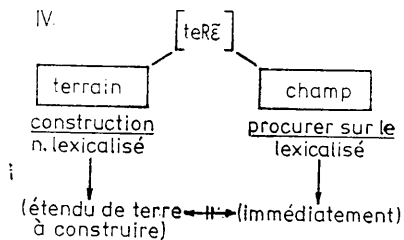
brique: a) tégl
 b) 10 000 frank
 thune: 5 frank (argó)



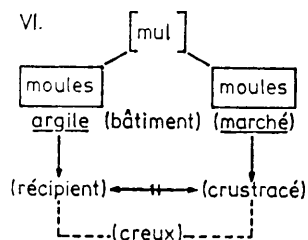
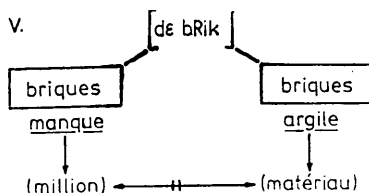
clou: a) szeg
 b) des clous: semmi(t)
 * Statikus fogalomkapcsolat kifejezés értékkel.



payer comptant: készpénzben fizetni

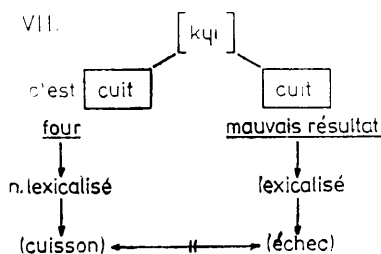


sur le champ: azonnal



le moule: öntőforma

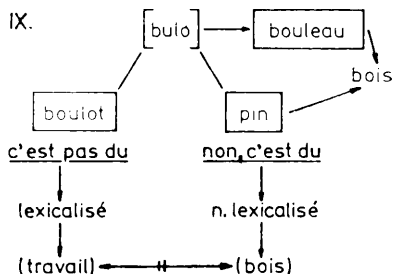
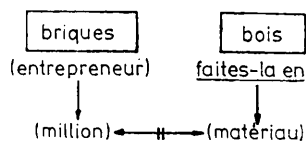
la moule: kagylók



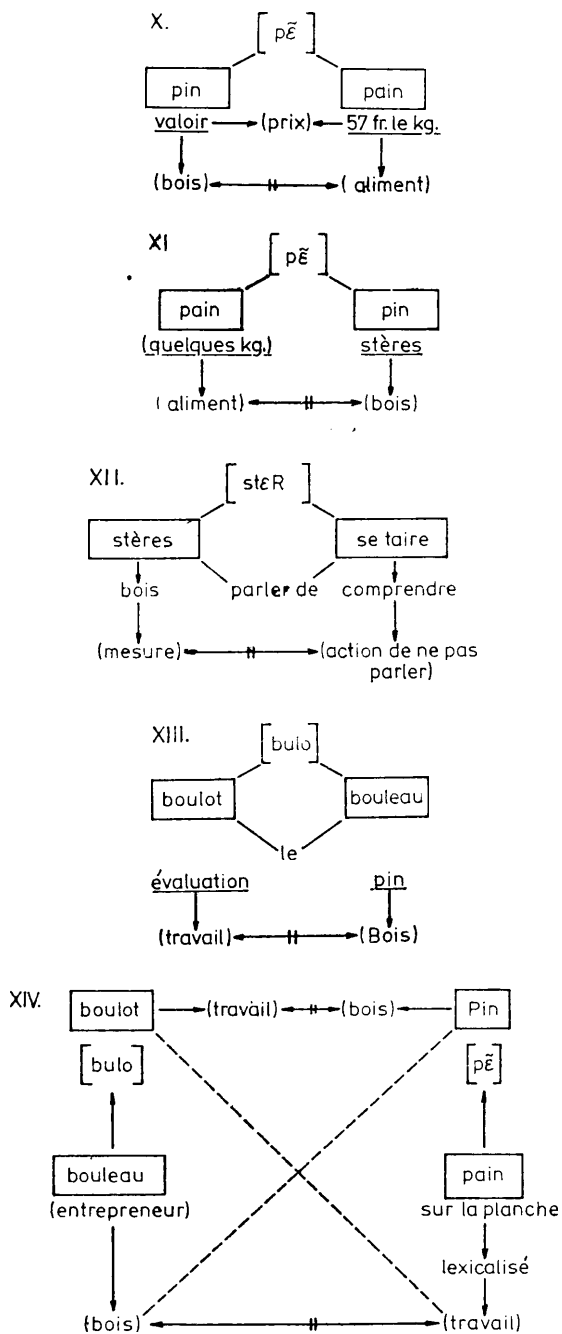
être cuit: a) fuccs, tönkrement

b) kiégett, megsült

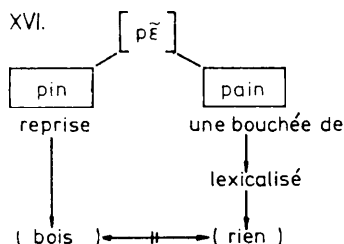
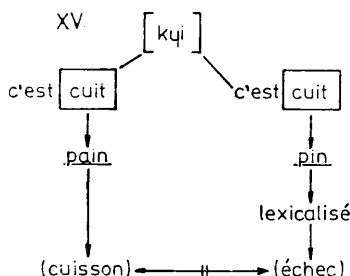
VIII.



le boulot: a meló
 le bouleau: a nyírfa



il y a du pain sur la planche: sok a munka
sokat kell dolgozni



une bouchée de pain: potom pénzért

Úgy gondoljuk, hogy a szerzőnek sikerült a bevezetőben kifejtettek tökéletes gyakorlati megvalósítása, amit a sematikus ábrázolás mindennél fényesebben bizonyít. Semmi sem hiányzik itt abból, ami a humorkeltéshez szükséges: a humoros paradox szituációt és az ebből adódó félreértéssorozatot egy finom érzékkel összeállított forgatókönyv gondosan megvalósított izotópiái biztosítják. A szavak és a kifejezések kiválasztása oly leleményes, sőt néha oly „rafinált”, hogy nem mindig könnyű a szavak rejtett értelmét feltárni. Ám épp ez a rejtett értelem biztosítja az izotópiák, azaz a szójátékok összefüggését.

A felvetett problémának ez azonban csak az egyik oldala. Más megközelítési módot kell választanunk akkor, amikor a komikumot, illetve az azt előidéző poliszmia és homonimia jelenségeket vizsgáljuk, mivel lényegüket tekintve egészen mások, mint a hétköznapi beszédben — egyébként sokkal ritkábban — előforduló szójátékok, komikus beszédsszituációk. Ezért előnyösebb, ha különbséget teszünk a spontán beszélt nyelv és a bizonyos stilisztikai vagy humoros célzattal kiválasztott beszédsszituáció (vagy írott mű) között. A természetes nyelvek — mint azt tanulmányunk elején már megállapítottuk — a szójátéknak számtalan lehetőségét rejtik magukban. Az is igaz azonban, hogy ez nem csupán potenciális és konkrét stilisztikai eszköz, hanem — és leggyakrabban akkor, amikor két tetszőleges nyelv (forrásnyelv és célnyelv) egybevetéséről van szó — a helytelen nyelvi transzfer lehetőségét is magában hordozza. (Az egybevetendő forrás- és célnyelvi jelenségeknek természetesen összemérhetőeknek [kommenzurábilisnak] kell lenniük. A nyelvi jelenségek csak akkor összemérhetők, ha egymeműek, vagyis ha strukturálisan és funkcionálisan megfelelnek egymásnak.)

A tanulók egy bizonyos célnyelv elsajátításakor önkéntelenül is anyanyelvi beidegzett-ségükre támaszkodnak. A célnyelv tanulásakor és használatakor a forrásnyelvi beidegzett-ségek helytelen átvitele inkongruens esetekben okozza a nyelvi interferenciát, mely a célnyelv normáinak megsértését és „homogén gátlást” (Juhász I., idézett mű) vált ki. [Inkongruensek (nem egybevágóak) azok a különben egyenértékű (jelentéstartalmukban, közlésbeli funkciójukban megegyező) nyelvi kifejezések, amelyek alaki szempontból elütők.]

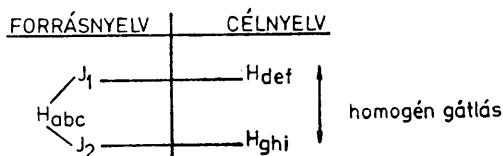
E homogén gátlás oka az, hogy két nyelv struktúrája sohasem egyezik meg teljesen egymással. Vagyis: nincs olyan ismert nyelv, amelyben egy tetszőleges szó összes jelentése pontosan megegyezne egy másik nyelv ugyanazon szavának összes jelentésével.

A homogén gátlás tehát egy kisebb mértékű differenciálás eredménye, azaz a beszélő nem tesz különbséget a célnyelvi fonémasorok között, mivel azok anyanyelvében nem válnak

szét. Így aztán anyanyelve egy fonémasorának megfelelőjét fogja olyan célnyelvi szöveg-környezetben is alkalmazni, ahol annak használata éppen nem helyénvaló. Pl. a következő magyar szavakat különbözőképpen fordíthatjuk franciára (hangsor azonos, jelentés eltérő):

- céloz $\left\{ \begin{array}{l} \text{a) viser qc. — célbavesz valamit} \\ \text{b) faire allusion à qc. — utalni, megjegyzést tenni valamire} \end{array} \right.$
- érdeklődni $\left\{ \begin{array}{l} \text{a) se renseigner auprès de qc. — tudakozódni} \\ \text{b) s'intéresser à qc. — kíváncsiságot, vonzódást, érez, mutat vmi iránt} \end{array} \right.$
- Ez a folyamat fordítva is érvényes:
- le devoir $\left\{ \begin{array}{l} \text{a) kötelesség} \\ \text{b) feladat, dolgozat} \end{array} \right.$

Elvonatkoztatva a következő sémában tudjuk összefoglalni a folyamat lényegét (vö. Juhász J. idézett mű):



A homonímia gyakran súrolja a poliszémia határát. A homogén gátlás lehetősége azonban sokkal kisebb a homonímia, mint a poliszémia esetében, mert az azonos alakú szavak különböző szemantikai és szintaktikai disztribúciói csökkentik ennek valószínűségét.

- Vö: ár = le prix (érték)
- ár = la marée (áramló víztömeg)
- causer = okozni vmit (produire)
- causer = beszélgetni (s'entretenir avec q.)

A diakronikus vizsgálat megállapította, hogy kezdetben minden szónak csak egy jelentése volt (a hangalak és a jelentés ősi egysége fennállt). A külső világ fejlődése azonban megkövetelte, hogy ez a fejlődés a nyelv belső rendszerében, és elsősorban a jelentésekben megfelelően tükröződjék. Egy eleve adott hangalak (jelölő) és az újabb jelentéstartalmak (jelentések) állandósultak. Ennek a folyamatnak az eredményeként jött létre a poliszémia is. Ugyancsak itt kell keresni a magyarázatot a manapság sokat vitatott aktuális és lexikai jelentés kérdésre is.⁸

Magyarázni csak diakronikus módszerrel lehet a poliszémiát, használatának megértése egy adott nyelvi rendszeren belül azonban már a szinkronia hatáskörébe tartozik.

Mint azt példáink is bizonyították, a poliszémia interferenciát és homogén gátlást idézhet elő, főleg a mindennapi beszédben. Fontosnak tartjuk azt is megjegyezni, hogy a homogén gátlás és a negatív transzfer leküzdésében nagy szerepet játszik a szövegkörnyezet, amikor a poliszém szó használatát egyértelművé téve biztosítja a kommunikáció hatékonyságát.

Egész más megvilágítást kap a poliszémia abban az esetben, ha tudatosan használják a beszédben vagy az írásban. Tulajdonképpen mindannak az ellenkezője történik, amit az előbb elmondottunk. Arról van szó ugyanis, hogy ha humort akarunk kiváltani, akkor a kommunikációt egyértelművé tevő eljárás nem érvényesül — tegyük hozzá, hogy szándékosan

⁸ Vö. Schmidt, W.: Lexikalische und aktuelle Bedeutung, 1963. Egyike a legjobb magyarázatoknak ebben a kérdésben.

—, mivel a beszélő vagy az író a polisziémia adta lehetőségek maximális és optimális kihasználására törekszik. Ez azt jelenti a gyakorlatban, hogy a kontextus elhomályosításával, a polisziém szó különböző jelentéseinek ebbe az elhomályosult kontextusba történő helyezésével, azaz izotópiák létrehozásával a beszélőpartnert vagy az olvasót két konvencionális szemantikai sík között igyekeznek „lebegtetni”.

Ez a játék természetesen nem mehet a kommunikáció és az érthetőség rovására. Ha szójátékokkal érthetlenné vagy zavarossá tesszünk egy szöveget, ez annyit jelent, hogy visszaéltünk a polisziémia adta lehetőségekkel. Éppen ezért a szöveggörnyezet és az indikátorok soha nem homályosulhatnak el oly mértékben, hogy az megakadályozza a megértést. Valójában ezek és a szupraszegmentális tényezők állandóan ellensúlyozzák a nyelvnek ezt a „hiányosságát” — már amennyiben a gazdaságosságot hiányosságnak lehet tekinteni.

A polisziémia és a homonímia mint nyelvi jelenségek léteznek tehát, sőt egyre tovább fejlődnek. Ennek következtében nem lehet elkerülni azt, hogy a kommunikációban ne találkozzunk elég gyakran az általuk okozott „zavarokkal”, másrészt azonban meg kell vallani, hogy rendkívül hatásos stilisztikai eszköznek is bizonyulnak, amelyet az ilyen szélsőséges beszédhelyzeteket kereső írók tudnak megfelelően kiaknázni. Több mint valószínűnek tűnik azonban, hogy tetszőleges helyzetben, a mindennapi beszédben, az egy társadalmi és nyelv-közösséghez tartozók alig használják, vagy ha igen, akkor is legtöbbször akaratlanul. Mindezt pedig az magyarázza, hogy mindenki a lehető legegyszerűbben igyekszik beszélni, mivel nem lenne logikus és gazdaságos, ha a társalgás közben állandóan a szó szoros értelmében „kódolni és dekódolni” kellene a kifejezéseket.

Olyan szöveg esetében, mint pl. Devos-é, az olvasónak állandó jelleggel meg kell fejtenie az információkat. Először nem tudja, melyik szemantikai síkra helyezkedjék, és úgy érzi, hogy teljesen elveszett a szövegben. A komikum és a humor abból fakad, hogy a hallgatónak, illetve az olvasónak meg kell találnia a beszéd helyes fonalát — ami eltart egy jó ideig —, vagyis meg kell fejtenie az információkat. A mindennapi kommunikációban lehetőség szerint ezt az „üresjáratot” kell kiiktatni.

Erre vonatkozóan nem rendelkezünk ugyan statisztikai adatokkal, de egy ilyen irányú vizsgálat valószínűleg alátámasztaná ezt a véleményünket.

Bibliográfia

- A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970.
Charaudeau, P.: Quelques procédés de l'humour, Langues modernes 1972. N° 3.
Escarpit, R.: L'humour. „Que sais-je?” 877, P.U.F. 1967.
Esnaul, G.: Dictionnaire des argots. Paris, Librairie Larousse, 1965.
Grévisse, M.: Le bon usage. Éditions J. Duclot, Gembloux, 1969.
Guiraud, P.: Les locutions françaises. „Que sais-je?” 706, P.U.F. 1962.
Juhász János: Probleme der Interferenz. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1962.
Magyar Értelmező Kéziszótár. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.
Malblanc, A.: Stylistique comparée du français et de l'allemand. Paris, 1971.
Nagy Ferenc: A nyelvi humor főbb típusai. Különlenyomat a Magyar Nyelvőr 1968. évi I. számából.
Paul, H.: Prinzipien der Sprachgeschichte. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1966.
Perrot, J.: La linguistique. „Que sais-je?” 570, P.U.F. 1961.
Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Société de Nouveau Littre, 1967.
Schmidt, W.: Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Akademie-Verlag, Berlin, 1963.
Szigetvári Iván: A komikum elmélete. Budapest, 1911.
Wagner-Pinchon: Grammaire du français classique et moderne. Librairie Hachette, 1962.

Erasmus és a törökök

MARIA CYTOWSKA

Erasmus korának Európája fölé nagy súllyal nehezedett a török hódítások mindinkább növekvő veszélye. A törököktől való félelmet alkalmas érvként felhasználták a politikai intrikákban is, különösen az itáliai államokban, amelyek ellenségeskedéseik során nem vonakodtak idegen intervenció bevetésétől sem — ez alól a török, a pogány sem képezett kivételt.

Maga a pápaság is nemegyszer belesodródott az itáliai politikába. A 15. század legkiválóbb pápáit a kereszténység sorsa miatti mély aggodalom vitte sírba. Utódaik elfecsérelték a keresztény hit védelmére összegyűlt pénzösszeget, s profanizálták az e célra kibocsátott bűcsúleveleket.

A török veszélynek ez a légköre természetszerűen behatolt Rotterdami Erasmus mestereinek az iskoláiba is. A török-ellenes propaganda-iratoknak, amelyek a 15. és 16. században oly nagy számban jelentek meg Európa-szerte, egész sora került ki mestereinek — *Fratres Vitae Communis* — nyomdájából.

Az aggodalmat, amelyet a török hódítás híre váltott ki, még csak növelték az elbeszélések, amelyeket a muzulmán iga alatt szenvedő népek sorsáról terjesztettek. A törökök kegyetlenkedéséről szóltak a templomi beszédek, a sequentiák (*Contra Turcos*). Imákat fogalmaztak, amelyekben Istenhez fohászkodtak: szabadítsa meg a világot a pogányok inváziójától. A törökök támadását a „csapások” között emlegették, amilyenek a járványok, az éhínség, a tűzvész, az árvíz, a háború. Dániel és Ezechiél próféta jövődöléseiben az emberi nem végének a meghirdetését látták, ami a törökök keze által fog bekövetkezni. Ugyanakkor nemcsak fegyveres hadjáratokat szerveztek a pogányok ellen, hanem — a Koránnak latinra fordítása után¹ — ideológiai harcot is folytattak a törökök ellen: olyan művek láttak napvilágot, amelyek elítélték az Izlám tanait.

Az emberiség elnyomóitól való félelemnek ez az atmoszférája, amelyet a próféták szavaival terjesztettek, bizonyos mértékben hatott Rotterdami Erasmus lelkületére is, hiszen ő is ebben a közegben élt. Így már 1495-ben Robert Gaguinhez Párizsból írt egyik levelében² azért magasztalja a francia királyt, mert országában „*Senatus christianus contra Turcorum violentiam potissimum atque unicum praesidium sibi collocasse videtur*”.

Még közelebről láthatta Erasmus a török veszélyt Itáliában, ahol találkozott görögökkel, délszlávokkal stb., akik már ismerték a török igát, vagy magyar diplomátakkal (mint Piso Jakab³), akik ott támogatást kértek a fenyegetett Magyarország számára. Még közelebb kerül a török problémákhoz akkor, amikor 1515-ben Károly herceg, a későbbi V. Károly tanácsosává nevezik ki, kevésel azelőtt, hogy I. Szelim bevonul Szíriába és Egyiptomba (1516).

Erasmus, a pedagógus, gondolkodó és teológus — amint azt annyiszor megállapították⁴ — elítélte a háborút az Evangélium parancsaira és a görög egyházatyákra, különösen Szent Vazulra hivatkozva.⁵ Szent Basilius írásaiban nemcsak a támadó és népirtó háborút bélyegzi meg, hanem minden erőszakos cselekedetet is. Minden gyilkost a keresztény közösségből való három éves kitiltással büntet, azt is, aki a jó erkölcsök és az erény védelmében harcolt. Bár Basilius előírásait (praktikus okokból) nem tartották be szigorúan, mindazonáltal a bizánci birodalomban — ha nem tekintették is gyilkosnak a katonát, mint ahogy azt Basilius követelte — azokat, akik háborúban vettek részt, nem tisztelték hősként, s azokat sem tekintették mártiroknak, akik más hitűekkel folytatott csatában estek el.

A Nyugati Egyház⁶ sem kezelte e problémákat lényegesen eltérő módon. Az antik Róma régi hagyományai is hatottak, később pedig Szent Ágoston nevezetes „*cogite intrare*”-ja.⁷ Ez az eretnekeket erőszakkal akarta megtéríteni, ami kétségtelenül hozzájárult a dolgok ilyen alakulásához. Szent Ágoston mindenesetre enyhített e parancson a jelszavával, hogy „*diligite homines, interficite errores*”⁸, s azt is megparancsolta, hogy imádkozzanak az eretnekekért. Csatlakozva a római tradíciókhoz, Ágoston különbséget tett az igazságtalan és az igazságos háború között (*Bella iusta et iniusta*). Basiliustól eltérően Ágoston szerint a bellum

¹ *D'Alverny, M. T.: Deux traductions latines du Coran au moyen âge. Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge* 22–23. Paris 1947–48. 69–131.

² *Allen, P. S., Allen, H. M., Garrod, H. W.: Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami, Oxford* 1906–58. Ep. 45.

³ *Gerédy, R.: Erasme et la Hongrie, Études de la littérature comparée publiées par l'Académie des sciences de Hongrie à l'occasion du IV^e Congrès de l'A.I.L.C., Budapest* 1964, 130.

⁴ Az e problémára vonatkozó gazdag irodalomból haszonnal tanulmányozhatók a következők: *Mesnard, P.: L'essor de la philosophie politique au XVI^e siècle, Paris* 1951, 86–140.; *Padberg, R.: Pax Erasmiana. Das politische Engagement und die Politische Theologie des Erasmus von Rotterdam (Serinium Erasmianum), Leiden* 1969, vol. II. 301–312.

⁵ *Epistolae, PG. 32, 220–1112.; Courtonne, Y., Paris* 1957–1966, Ep.: 188, 99, 217.

⁶ *Winowski, L.: Stosunek chreścijantswa pierwszych wieków do wojny (A keresztények és a háború). Lublin* 1947.

⁷ *Epist. 93, 2, 5; 173, 10; 185, 6, 22. Lásd Kornatowski, W.: Spoleczno-polityczna myśl sw. Augustina (Szent Ágoston és politikai nézetei). Warszawa* 1965, 154.

⁸ *Litt. Petil. 1, 29, 31.; Sermo 56, 10, 14.; Epist. 157, 3, 22 (ima az eretnekekért).*

iustum sohasem volt bűn.⁹ A keresztény katonának mindenesetre kötelessége volt a háborús cselekmények szigorúságát a legszükségesebbre korlátozni, s minden kegyetlenségtől tartózkodni. Ezeket az eszméket később Szent Bernát¹⁰ és Szent Tamás¹¹ újította fel. Ezekre hivatkozik Rotterdami Erasmus. A római jogtudósok elveinek megfelelően Augustinus¹² is megengedte, hogy a kormányon ülők döntsének abban a kérdésben, vajon szükséges-e megvívni az igazságos háborút.

Nos, az igazságos és igazságtalan háború közti megkülönböztetés tekintetében a Nyugati Egyház a pogányok elleni háborút igazságos háborúnak tekintette. Ezen az alapon nyilvánította ki IV. Leó pápa (847—851), hogy mindazok, akik a kereszténység védelmében halnak meg, kiérdemlik az üdvösséget, VIII. János (872—882) azt biztosította, hogy akik szent háborúban halnak meg, azokat mártirokként kezeljék. I. Miklós (858—867) megengedte, hogy a kiközösítettek a pogányok elleni harccal váltsák meg magukat. Tehát a római egyház helyeselte a pogányok elleni harcot. A bűnbocsánat meghirdetése is ezzel az állásfoglalással egyezik meg, így pl. az utolsó, az 1516-os bulla (*Bulla absolutionis Concilii Loterani cum decreto expeditionis in Turcas*).

Bár Erasmus, a moralista, erkölcsi megfontolások alapján minden háborút elítél frásaiban, teljesen tisztában volt azzal, hogy ez az elv földi viszonylatokban nem valósítható meg. A humanista kinyilvánította, hogy „bellum a bello seritur”¹³, s ismételte Cicero gondolatát: a béke a legigazságosabb háborúnál is többet ér.¹⁴ Ugyanakkor azonban Rotterdami Erasmus — akárcsak Morus Tamás — nagy tisztánlátásról tett tanúbizonyságot a realitás felmérésében. Basilius idealizmusától eljutott Augustinus realizmusáig. Felismerte, hogy vannak esetek, amelyekben a háború elkerülhetetlen:¹⁵ erre mutat, hogy abba az imagyűteménybe, amelyet összeállított különböző helyzetekre, ilyen ima is szerepel: *Ituri in proelium*.¹⁶

A holland tudós, bár sok fenntartással, úgy tekinti a törökök elleni háborút, mint elkerülhetetlen háborút.¹⁷ Így abban a levélben,¹⁸ amelyet 1515-ben (május 21.) Londonból írt X. Leónak, bár azt vallja, hogy a keresztény ember számára fontosabb, hogy saját hibái ellen küzdjön, mint hogy a törökök ellen harcoljon, mégis elfogadja a harcot „cum impiis ac barbaris, Christiani nominis et Romanae sedis inimicis”. Akárcsak Augustinus, Erasmus is a legfőbb hatalom döntéséhez folyamodik ebben az esetben.¹⁹ Ebben az időpontban meg volt győződve arról, hogy X. Leó pápának sikerül Európá uralkodóit egyesíteni, s ezek majd egyesült erővel legyőzik a törököt. A pápában látta azt, aki „strenuit (?) viam ad impium Turcarum gentem vel subigendam vel profligendam”. De az ellenségben mégis elsősorban a felebarátot látta. Az ő nyilatkozata ez: „Turcam occidat, non hominem. Det operam, ut impius pereat, quem ipse se fecit, sed ut servetur homo, quem fecit Deus”.²⁰ Ez összecseng Ágoston tézisével:²¹ „Dilige peccatorem non in quantum peccator est, sed in quantum homo est.”

⁹ Kornatowski, W., i. m. 190—195.

¹⁰ Sermo II. Ad milites.

¹¹ Sum. Theolog. II—II, 123, 10.; II—II, 64, 7.

¹² Kornatowski, W., i. m. 190.

¹³ Querela pacis LB V, 642; l. még Allen, Ep. 289: Bellum imminet malorum omnium oceanus.

¹⁴ Allen, Ep. 1156: Ac mea sententia hic quoque verum est, quod scripsit Marcus Tullius (Fam. VI 6,5) pacem vel iniquam bello aequissimo potius esse.

¹⁵ Querela pacis LB V, 637: De his bellis loquor, quae vulgo Christiani cum Christianis committunt. Nec enim idem sentio de his, qui simplici pioque studio vim incursantium barbarorum depellunt et suo periculo publicam tranquillitatem tuentur. L. még Allen, Ep. 1819: In necessariis bellis, quae multa cum Valachis, Tartaris, Moschis, Prusiisque non minus feliciter, quam fortiter gessisti... Cum bellum nunquam sit suscipiendum, nisi cum citra crimen impietatis vitari non potest; Allen, Ep. 2032: Quamquam ego nec omne bellum damno — est enim necessitatis. L. még LB V, 1196: Sed in bello iuste suscepto et legitime gesto lex occidit non homo.

¹⁶ LB X V. 1204.

¹⁷ Panegyricus ad Philippum LB IV. 409, 542; Ecclesiastes LB V, 898, 894; Precatio pro pace eccles. LB IV 653: Consultatio de bello Turcico LB V, 365. Gyakran olvashatunk a levelekben ilyen kifejezéseket: török zsarnokság, török barbárság stb.

¹⁸ Allen, Ep. 335.

¹⁹ Lásd a 12. jegyzetet.

²⁰ Enchiridion militis Christiani LB V, 45 A; l. még: Vidua Christiana LB V, 752: Nec est Christianae clementiae vel Turcam occidere non ob aliud nisi quia Turca est.

²¹ Sermo IV 19, 20.

Erasmus tisztában volt azzal, hogy ha ő a törökök elleni harcot bármilyen enyhe formában is kérdésessé tenné, amikor azt a pápa jóváhagyta, az eretnokség vádjá érhetné.²² De a tudós számára mindig fontosabb volt, hogy az értelemre hivatkozzék, s hogy az igazi keresztény életre adjon példát, mint az, hogy a fegyverek erejéhez folyamodjék.²³ Írásában sorozatosan hangsúlyozta a keresztény vallás erkölcsi értékét. A keresztény embernek a töröktől magas erkölcsi színvonalában kell különböznie. A muzulmánok elleni fegyveres harcban tartózkodnia kell minden kegyetlenségtől, s imádkoznia kell ellenségeiért. S Erasmus reménységgel telve ismétli Ágoston gondolatát: „Proinde videndum, rectene sentiant ii, qui Turcas bellicis dumtaxat machinis studeant Christianos facere. Immo potius tonet apud illos theologorum vox apostolicae similis, luceat vitae candor, sic fiunt veri Christiani.”²⁴

Erasmus azt hirdette, hogy a törökök megtérítéséhez az szükséges, hogy maguk a keresztények térjenek vissza a kereszténység valódi forrásaihoz,²⁵ tisztítsák meg minden szennytől a tanításaikat. A törökök használatára ki kell dolgozni a keresztény filozófia rövid összefoglalását. Maga sem vonakodnék, ha szükség lenne rá, hit tárgyában vitába bocsátkozni a törökökkel.²⁶ Azt szeretné, ha a törökök olvashatnák az Evangéliumot, saját anyanyelvükön.²⁷

A törökök elleni küzdelemben Erasmus meggyőződése szerint, 3 fázisra lenne szükség:²⁸

1. Nélkülözhetetlen az erkölcsi megújulás, aminek az egész világ kereszténységének általános egyetértéséhez kell vezetnie. A keresztények közötti viszályok és ellentétek csakis ellenségeik hasznát szolgálják.

2. Téríteni kell, példaadással, imával s a keresztény hit igazságainak hirdetésével.

3. Csak ha mindez hiábavalónak bizonyult, ha végképp nincs remény, akkor kell a törökök elleni fegyveres beavatkozáshoz folyamodni, de akkor is a lehető legnagyobb mértékben határt kell szabni a kegyetlenkedésnek. A háború álljon az utolsó helyen.

Erasmus elvetette azt a véleményt, hogy azok, akik a hitért harcolnak, mártírok.²⁹ A katona, aki fegyveresen harcol, többségének parancsait hajtja végre, maga nem felelős a kiontott vérért, de olyan magatartást kell tanúsítania, amilyent Szent Ágoston, Szent Bernát és Szent Tamás kíván meg.

Elfogadta, elismerte a haza védelmében a törökök ellen folytatott háborút, mint szükségességet.³⁰ De ezeket az engedményeket csakis a legnagyobb veszélyekkel szemben tette, amelyeket nem lehet másképp elhárítani, mint fegyveresen. Tudta, hogy „Haereseos suspectus est, qui vehementer dehortatur a bello.”³¹ Szomorúan vallotta: „Doctor vere christianus nunquam bellum probat, fortassis alicubi permittit, sed invitus ac dolens”.³² Nem alkalmazta betűszerint, mint némelyek állították, Máté evangélista szavait: „Nolite omnino resistere malo”.

Nyugtalanította Eramust, amint ezt írásai és levelei tanúsítják,³³ hogy a török birodalom szüntelenül növekedett. Sajnálta, hogy a törökök hódításai akadályozzák a kereszténység elterjedését a világon. Bár 1515-i és 1516-i nyilatkozataiban³⁴ a béke reményét a pápa és Európa leghatalmasabb uralkodóinak egyetértő közreműködésébe helyezi, angol barátaival folytatott levelezésében, 1518-ban,³⁵ ezek szándékainak őszinteségét illetően kételkedésének

²² Allen, Ep. 858.

²³ Allen, Ep. 858: Efficacissima Turcas expugnandi ratio fuerit, si conspexerint in nobis elucere, quod docuit et expressit Christus; l. még Institutio principis Christiani LB IV, 610; Querela pacis LB IV, 640; 636; Adag. IV, I, 1; Dulce bellum inexpertis; Allen, Ep. 335, 858, 1800, stb.

²⁴ Ratio verae theologiae LB V, 114; Augustinus, Epist. 245.

²⁵ Allen, Ep. 858: Si quid futurum arbitramur si victis Turcis (neque enim universos, opinor, ferro trucidabimus) ut Christum amplectantur, Occamus, aut Durandos, aut Scotos, aut Gabrieles, aut Alvaros proposerimus?

²⁶ Allen, Ep. 104: Non pudet respondisse Lutheris, qui provocatus sum, responderem et Turcae.

²⁷ Novum Instrumentum. Paraclesis ad lectorem pium: Atque utinam haec in omnes omnium linguas essent transfusa . . . sed a Turcis quoque et Saracenis legi cognoscique possint; l. még Ecclesiastes LB V, 814.

²⁸ Ezt a három fokozatot látjuk a köv. munkákban: Adagium, Dulce bellum.

²⁹ Colloquia familiaria, Charon, LB I, 823.

³⁰ Lásd a 15. jegyzetet.

³¹ Adagium IV, I, 1.

³² Adagium IV, I, 1.

³³ Allen, Ep. 729, 854, 855; Ratio verae theologiae LB V, 110 E; Ecclesiastes LB V, 813.

³⁴ Allen, Ep. 335.

³⁵ Allen, Ep. 781, 785, 891: Principes una cum pontifice et fortasse cum Turca conspirant in fortunas populi.

ad hangot. Az 1520. óta mindinkább növekvő török fenyegetés következtében megerősödik az a meggyőződése, hogy a török elleni háborúk szervezése nem a pápa és nem a pápság hatáskörébe tartozik. A háború kérdéseiben a világi hatalom illetékes.³⁶ E feladatokra — szerinte — V. Károly hivatott.

Miként levelezésének az elemzése s munkáiban található számos nyilatkozata mutatja, jól ismerte a nemzetközi viszonyokat, s uralkodójával szemben mindig lojális volt. Azt hitte, hogy V. Károly, mint császár, hivatott arra, hogy a népek közti békét megőrizze.

A törökök előretörése mindinkább fenyegette Európát s különösen a Habsburgok birodalmát. Rhodos eleste (1520), Belgrád elfoglalása (1521), a mohácsi vereség (1526) olyan események, amelyek arra ösztönözték Európa államait, hogy megvalósítsák — a korábban meg nem valósult — közös fellépést a kereszténység védelmében. Erasmus szerint V. Károlynak kellett volna e vállalkozás élére állnia. Eltekintve a politikai realitástól (a Habsburgok hódítási törekvéseitől), el kell ismernünk, hogy V. Károly mindig hangsúlyozta³⁷ nyilatkozataiban a kereszténység ügye iránti odaadását. A császár egyetemes monarchiájának elgondolása nem vette figyelembe a pápa szerepét mint független politikai és erkölcsi tényezőt, és ez felelt meg a holland humanista meggyőződésének. Ő hitt abban, hogy a császár egyetemes uralma biztosíthatja a világ békéjét („Imperio di pace christiana”), s ezáltal V. Károly elgondolásának a szócsové lett. A tudósok³⁸ helyesen állapították meg, hogy Erasmus számos levelét politikai memoárnak lehet tekinteni. Európa különböző uralkodóihoz frott leveleinek dátuma megfelel a nemzetközi politika kritikus időszakainak. Sohasem maradt közömbös az európai politikai erők aktuális viszonylatai iránt. Figyelemmel kísérte az eseményeket, a németországi vallási zavargásokat s a török agressziót.³⁹ Érdekes I. Ferenchez intézett levele: 1526. június 26-i keltezéssel ezt írta:⁴⁰ „Si Christianos monarchas iunget concordia, minus audebunt Turcae et in ordinem cogentur, qui nunc huic regi, nunc illi utcunque commodum fuerit, blandientes non alia re magis quam vestro dissidio potentes sunt.”

Erasmus levelezése ausztriai, magyarországi és lengyelországi barátaival, különösen a mohácsi vereség után, kétséskívül az ezek iránt az országok iránt V. Károly politikai helyzeté miatt megnövekedett érdeklődés következtében élenkült meg.⁴¹ Különös fontossággal bírt a császár számára I. Zsigmond magatartása a magyarországi konfliktus, vagyis Zápolya Jánosnak és Habsburg Ferdinándnak a magyar koronáért való versengése ügyében.⁴² Erasmus ebben a konfliktusban világos tanújeleit adta Habsburg Ferdinánd mellett állásfoglalásának.⁴³ Bécs török ostroma után (1529. szeptember 20.) Erasmus levelezésében a Magyarorszáért való aggodalom rendkívüli mértékű fokozódását figyelhetjük meg. Lorenzo Campegiohoz írt levelében⁴⁴ a császár kevésbé megnyugtató helyzete miatt aggódik. A lakosság harckészségének hiányát azzal a ténnyel magyarázza, hogy a vezetés jogát általában a pápának tulajdonítják, holott ez alapjában véve a császár dolga. Nézetét drámai hangon fogalmazza meg B. Boerióhoz szóló levelében:⁴⁵ „At hic rumor est, immo non rumor, sed publicum praeconium, Turcam totis regni viribus invadere Germaniam, decertaturum de rerum summa, utrum Carolus futurus sit totius Orbis monarcha an Turca.”

Igaz, hogy néhány év múlva Erasmus a császárt éppen békeszerető voltáért dicsőítette,⁴⁶ néhány hónappal Bécs ostroma után kiadott műve, az *Uliissima consultatio de bello Turcis inferendo*⁴⁷ azonban semmi esetre sem jelent szakítást addig vallott nézeteivel. Miután előző munkáiban a tudós holland humanista már különbséget tett igazságos és igazságtalan háború között, ezúttal egészen különállóan a törökök elleni háború kérdésével foglalkozik. A *De bello Turcis inferendo*-ban korábbi elveinek megfelelően nyilatkozik, s egyben a Habsburgok politikája nevében is, akik a német birodalomtól segítséget vártak a törökök ellen. Azt is

³⁶ Querela pacis LB IV, 637; Ratio verae theologiae LB V, 89; Ecclesiastes LB V, 898.

³⁷ Rasso, P., Schalk, F.: Karl V und seine Zeit. Kölner Colloquium, Köln 1960.

³⁸ Garbáik, J., Cierowski, J. A.: Epoka Erazma z Rotterdam (Erasmus kora), e kötetben: Erasmiana Cracoviensia, Kraków 1971, 8–21.

³⁹ Allen, Ep. 1228, 1344, 1466, 1480, 1754.

⁴⁰ Allen, Ep. 1722.

⁴¹ V. ö. többek között: Allen, Ep. 1754, 1762, 1810, 1917, 1954, 2030, 2032, 2174, 2177, 2339, 2396, 2399, 2409.

⁴² Allen, Ep. 1819.

⁴³ Allen, Ep. 1977, 2177, 2383, 2892 stb.

⁴⁴ Allen, Ep. 2366.

⁴⁵ Allen, Ep. 2481.

⁴⁶ Allen, Ep. 2965.

⁴⁷ LB V. 345–368.

elmondhatjuk Erasmus e tanulmányáról, hogy újabb vitát tartalmaz Luther Mártonnal szemben.

A 28. zsoltárhoz írt magyarázat formájában 1530-ban publikált tanulmány valójában politikai irat, amely a Habsburg-politika szempontjából döntő fontosságú időpontban jelent meg: Szolimán magyarországi nagy hadjárata, Buda elfoglalása és Bécs 1529. augusztusi ostroma után. A törökök ugyan visszavonultak Ausztriából, s V. Károly megegyezett VII. Kelemen pápával, ami a Habsburgok helyzetét megszilárdította, ugyanakkor azonban mindenki attól félt, hogy 1530 tavaszán újabb támadás következik be.

Valószínűleg a Habsburg-udvar nyomására írta értekezését Erasmus, hogy a török-ellenes harc szükségességét bizonyítsa. Ferdinánd titkára, Schepperus (a *Monitorium* szerzője, melyben a pápa elítélte Jan Laskit Magyarországon Zápolyát támogató politikájáért), valamint Mercurino Gattinara bíboros, V. Károly kancellárja érdeklődött a tanulmány iránt.⁴⁸

Erasmus iratának éle a lutheri propaganda ellen irányulhatott, amely azt hirdette, hogy egyáltalán nem szabad beavatkozni a törökellenes háborúba, mert az a pápa ügyeként szerepel. Ez a vélemény kapóra jött a Habsburgok ellenfeleinek, akik a német birodalomnak a protestánsok segítségével bekövetkező felbomlásában reménykedtek. A *De bello Turcis inferendo* bizonyosan válasz volt Luther Márton *Vom Kriege wider die Türcken*⁴⁹ c. levelére. Erasmus, amikor törökellenes műve megírásához kezdett, azt kérte Amerbachtól, hogy küldje meg neki sürgősen ezt a munkát (*libellum Lutheri De bello adversus Turcas*).⁵⁰ Másfelől György szász herceghez írt levelében⁵¹ így értékeli Luther állásfoglalását: „In concione De bello adversus Turcas, Turcae imperium fecit perpetuum et inviolabile, nobis nihil reliquit praeter atroces calamitates et patientiam.” Ez értékelés ellenére Luther, mint a török kérdéssel kiadott írásai (vagyis az *Eine Heerpredigt wider die Türcken*⁵² és a *Vom Kriege wider die Türcken*) tanúsítják, ebben az időszakban még a császár iránti engedelmesség híve, nyíltan tehát nem lép fel a törökkel való harc ellen. Elismeri, hogy a császár kötelességet teljesíti azzal, ha visszaveri őket; ugyanakkor azonban síkra száll a megdondolatlan háború és a német nép véreinek pazarlása ellen. A háborút úgy állítja be, mint a török és a pápaság titkos szövetségének eredményét, mivel a pápaság Isten igaz igéjének hirdetőit meg akarja semmisíteni. Luther szerint a török az ördög szolgálója,⁵³ a pápa pedig az Evangéliumban megjövendőlt Antikrisztus. A pápaságra hárítja a felelősséget a töröktől addig elszenvetett vereségektől is. Felhasználja az alkalmat arra is, hogy az ariánusokat, az anabaptistákat és más szekták híveit bírálja. Ismételten kijelenti, hogy nem ellenzi ugyan a török elleni háborúskodást, de óvakodni kell a megdondolatlanságtól ebben a kérdésben. Gondolatmenete során, sűrűn hivatkozva az Evangéliumra, azt ajánlja híveinek, higgyenek abban, hogy Isten megmenti majd őket; ő maga így fohászkodik Istenhez: „Schlage beide: Türcken und Papst zu Boden, samt allen Tyrannen und Gottlosen. Und erlöse uns von allen Sünden und von allem Übel.”⁵⁴

Luther világképe eszkatologikus, nem politikai jellegű: nem a világ újjászervezését, hanem a világvéget foglalja magában. Luther hisz abban, hogy Isten országának ideje hamarosan elérkezik, hiszen a pápának, akit Luther Antikrisztusnak tekint, véget ér az uralma; megjelennek a törökök, vagyis Góg és Magóg, akiket Ezékiel próféta megjövendőlt. Luthernek a török kérdéssel foglalkozó munkái elsősorban a pápaság és a katolikus egyház ellen intézett támadások. Katolikus részről is készült egy tanulmány, J. Cochlaeus *Dialogus de bello contra Turcas in Antilogias Lutheri* c. műve,⁵⁵ amely hasonló jellegű: sokkal több figyelmet szentelt benne a szerző Luther tévedéseinek, mint a török háborúnak.

Erasmus műve, jóllehet a 28. (*Afferte Domino, filii Dei* . . .) zsoltárhoz írt magyarázatok formájában jelentkezik, az aktuális politikai helyzettel szoros kapcsolatban álló politikai irat. A szerző két nézetet szándékozik vitatni a török kérdésben. Szembeszáll egyfelől azokkal, akik a mindenáron való háborúskodást sürgetik, másfelől a lutheránusok többségével, akik teljes távolmaradást ajánlanak a harctól. A *De bello* . . .-ban Erasmus hű maradt korábbi meggyőződéséhez, amelyet itt újból megfogalmaz. Kifejti, hogy a keresztény társadalom erkölcsi megjavítására törekedni a legfontosabb dolog, s hogy a török ellen sem szabad *animo Turcico* harcolni.⁵⁶ Buzdít az *universalis correctio* elérésére,⁵⁷ és hisz abban, hogy Isten akkor majd

⁴⁸ Allen, Ep. 2336.

⁴⁹ 1. kiad.: Wittenberg 1529. ápr. 16. Magam az 1542-i wittenbergi kiadást ismerem.

⁵⁰ Allen, Ep. 2279, 2290.

⁵¹ Allen, Ep. 2338.

⁵² 1. kiad.: Wittenberg 1529.

⁵³ 1542-i kiad. D₂ v.

⁵⁴ K₈ r.

⁵⁵ 1. kiad.: Leipzig, Schmann, 1529. máj. 31.

⁵⁶ LB V. 345, 352, 356, 361.

⁵⁷ LB V. 364.

megadja a győzelmet is. Előbb azonban azoknak az uralkodóknak,⁵⁸ akik a néppel török módra, kegyetlenül bánnak, változtatniok kell erkölcsükön. Elengedhetetlen a papság⁵⁹ megjavulása is. Egyházi emberek ne avatkozzanak a háborúba. Hogy a háborút nem szabad többé a pápa vezetése alatt folytatni, azt maguk a történelmi tények is igazolják. Luther híveivel vitatkozva megállapítja, hogy nincs igazuk, amikor azt a nézetet hirdetik (sőt neki, Erasmusnak is szeretnék tulajdonítani!), mely szerint a kereszténynek tartózkodnia kell minden harctól. Az a tételük is hibás, hogy a törökök elleni harc sérti Isten akaratát, aki a keresztényeket bűneikért éppen a török invázió eszközével bünteti.⁶⁰ Ha ezt a tézist elfogadjánk — mondja Erasmus —, akkor ugyanígy a betegségek ellen sem volna szabad védekeznünk.

Erasmus magukat a törököket is másképpen kezeli, mint a lutheránusok. Arra figyelmeztet, hogy őket is *primum homines, deinde semichristianos* kell tekintenünk.⁶¹ Azt sem szabad elfelejtenünk velük kapcsolatban sem, hogy *religio Christiana suadet, non cogitur*.⁶² A török területeket a szeretet és nem a kard által kell meghódítanunk, úgy, ahogyan az apostolok hódították meg a világot Krisztus számára. A törököknek azt kellene tapasztalniuk, hogy a keresztények erkölcsi összhangban vannak az Evangéliummal.⁶³ A törököket, legyőzésük után — Erasmus meggyőződése szerint ez be fog következni, de csakis *non irato Deo* —, fokolozatosan, erőszak nélkül kell majd hozzászoktatni az új hithez;⁶⁴ e ponton Erasmus egyetért Augustinusszal.

E tanulmányban is, akárcsak előző írásaiban, felveti Erasmus a háború jogosságának kérdését, és azt bizonyítja, hogy a törökkel szembe nem szállni annyira, mint prédálul vetni a keresztényeket legádázabb ellenségeiknek. Megismétli még egyszer e tételt is: „Doceo bellum nunquam suscipiendum nisi cum tentatis omnibus vitari non potest.”⁶⁵ A háború indításakor a döntés joga az uralkodót illeti ugyan, de figyelembe kell vennie a polgárok akaratát. A humánus megkívánja, hogy a háborút a lehető leggyorsabban és a lehető legkevesebb véráldozattal kell lefolytatni. Mindezek a gondolatok egyaránt megtalálhatók mind Erasmus régebbi írásaiban, mind pedig Augustinus műveiben.

Amikor eljut ahhoz a végkövetkeztetéshez, hogy „fas est igitur Turcas depellere”, egyszersmind emlékezteti az olvasót arra is, hogy „arbitror nec mihi placere bellum adversus Turcas, nisi huc adigat inevitabilis necessitas”.⁶⁶ Erasmus számol azzal, hogy érvei esetleg nem látszanak elegendő meggyőzőnek, s mintegy önigazolásul így ír: „Nec bellum dissuadeo, sed ut feliciter et suscipiatur et geratur, ago pro mea quidem virili. Cum enim negotium ordiamur omnium periculosissimum, aut in summum orbis Christiani malum exeat, oportet, aut summam adferat felicitatem.”⁶⁷

A moralista érveihez járulnak azok a megjegyzések, amelyeket Erasmus mint politikus ember s mint a Habsburgok híve tesz, elemezve a korabeli helyzetet és Európa politikai erőviszonyait. Lankadatlan a császár dicsőítésében. Azt igyekszik bizonyítani, hogy a nép szívesen megy a háborúba, mihelyt arról értesül, hogy e háborút Európa legtekintélyesebb uralkodói: V. Károly császár, I. Ferenc francia király és a töröktől legerősebben fenyegetett Habsburg Ferdinánd egymással egyetértésben indította. A holland humanista tanítása szerint *Caesaris pietas, Ferdinandi integritas, Germanorum principum fides* a garanciája az eljövendő békének, a törökök megsemmisítése után.⁶⁸ Azok a szöbeszéddek, amelyeket lázítás céljából terjesztenek, holmi titkos szövetségről a pápa, a császár és a török közt az egész világ szabadsága ellen, hazugságok. A Habsburgok ellenségeivel polemizál annak a nézetnek cáfolata, mely szerint a háború egyedül Magyarország érdekeit szolgálja, s nem az egész kereszténység ügye („non pertinere ad religionem Christianam, sed de regno Hungariae tantum . . .”).⁶⁹ A tudós egyszersmind igyekszik megnyugtani azokat, akik V. Károly világaluralmától félnek („Terret nonnullis universalis monarchiae vocabulum”).⁷⁰

⁵⁸ I.B. V. 352, 361, 364.

⁵⁹ I.B. V. 352, 360—362, 365.

⁶⁰ I.B. V. 353—354, 359; v.ö. ugyanezeket a gondolatokat Allen, Ep. 1469: Si sunt qui (sermonem „Nolite omnino resistere malo” hoc trahunt, ut putent nec Turcis resistendum, Christo imputent, non mihi.

⁶¹ I.B. V. 352.

⁶² I.B. V. 354.

⁶³ I.B. V. 367.

⁶⁴ I.B. V. 367.

⁶⁵ I.B. V. 353.

⁶⁶ I.B. V. 364.

⁶⁷ I.B. V. 366.

⁶⁸ I.B. V. 365.

⁶⁹ I.B. V. 363.

⁷⁰ I.B. V. 365.

A 28. zsoltár magyarázatában találunk idézeteket a Szentírásból, hivatkozásokat Szent Pálra, Augustinusra (akinek műveiből a legtöbbet merít Erasmus), továbbá Szent Bernátra, Ambrosiusra és Tertullianusra.

Egyes fejezetek stílusa a hallgatóság lelkiismeretét felrázni kívánó prédikációkra emlékeztet. Másrészt azonban a *De bello* . . . néhol azokhoz a szónoklatokhoz áll közel, amelyeket Livius művében katonák mondanak el a csaták előtt. Más törökellenes szerzőkhöz (pl. Bessarionhoz)⁷¹ hasonlóan Erasmus is felhasználja Démostenés beszédeinek (*Olynthosi beszédek*, *Philippikák*) érveit is. Az az érvelés a harc mellett, mely szerint a törökök nem fognak megelégedni eddigi hódításaikkal, hanem egyre mélyebben nyomulnak majd be Európába,⁷² hasonló Démostenéséhez (*Ol.2,17*). Maga a címben szereplő *Ultissima consultatio* is Démostenés buzdító szavaira utal (*Ol.1,2; 2,2*): gondoljanak a mentésre, mert már valóban elérkezett az utolsó pillanat. Akárcsak Démostenés (*Phil. 3,6*). Erasmus is rámutat a védelem leghatásosabb eszközeire. Hangsúlyozza a *szabadságért* vívott harc motívumát, amelyet Démostenés is erősen aláhúzott (*Phil. 2,24; 3,36; 3,71*). A háborút ellenzőknek az az Erasmus által elutasított feltételezése, hogy a törököket nem fogják legyőzni,⁷³ nagyon hasonlít egyes athéniaknak a makedón király legyőzhetetlenségéről vallott nézeteihez, amelyeket Démostenés hevesen támadott (*Phil. 1,4*). Amikor Erasmus arról beszél, hogy a törökök ravaszság és árulás segítségével jutottak hatalomra,⁷⁴ Démostenés szavait juttatja eszünkbe a makedón hatalom kezdeteiről (*Ol.2,6; 2,9*). Démostenéshez hasonlóan Erasmus is megállapítja, hogy a népek alig várják már azt a pillanatot, amikor levethetik a győtrelemmel viselt zsarnoki igát.⁷⁵

Ilyenformán, újra megfogalmazva régebbi véleményét a törökellenes háború megalapozottságáról, Erasmus szokása szerint a keresztény bölcsesség tárházából — az Evangéliumból és az egyházatyákból — merít, de az ókori ékesszólás legszebb alkotásait sem hagyja figyelmen kívül, amelyekben Démostenés Görögország szabadságáért szállt síkra. Ebben a művében is azt az ideált valósította meg tehát Erasmus, amelyet általában hirdetett: ez az ideál a *bonae litterae*, valamint az antikvitásnak és a kereszténységnek az összekapcsolása.

A „Korunk hőse” műfajtörténeti genezise

MESZERICS ISTVÁN

„Puskin és Lermontov hősei . . . egy új nemzedék hősei, és Puskin regénye után (a hősök lermontovi portréjának kialakulásánál) már megszűnt a megelőző hősök közvetlen 'hatásának' lehetősége.”

(Tomasevskij)¹

„Mi lett Anyeginnél később? Szenvedélye új, emberhez méltóbb szenvedésekre támasztotta fel? Avagy teljesen felemésztette lelki erejét, és örömtelen unalma halálos, hideg apátiába fordult?”

(Belinszkij)²

A lermontovi szkepszis és szellemi dráma az első kaukázusi száműzetés idején kulminált, és az 1837–38-ban írt lírai költeményekben objektívalódott először. E másfél év lírai

⁷¹ Sinko, T.: *Erudycja Klasyczna Orzechowskiego* (Orzechowski klasszikus műveltsége). Kraków 1939, 6.

⁷² LB V. 363.

⁷³ LB V. 363.

⁷⁴ LB V. 349–350.

⁷⁵ LB V. 364.

¹ In: *Литературное наследство* (a továbbiakban: ЛН . . .), т. 43–44, 509.

² In: *Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений*, т. 3, М. 1954, 414.

„naplójának” motívumsora³, aztán a *Korunk hőse*⁴ *Mary hercegnő* és *A fatalista* alcímű fejeteiben, *Pecorin naplójában* bomlik ki újra.

A lermontovi krízis-állapot lírai kivallása a regényhős epikailag objektivált kríziskorszakának genetikai alapja: a regényíró mintegy hőse pszichikai-szellemi portréjába projektálta önnön tipikusként, nemzedéke karakter-meghatározó vonásait felfogott élményeit, tudatállapotát.

Ez a tény önmagában is rávilágít a *Korunk hőse* genezisének egyik centrális összetevőjére: a prózaművészeti objektiváció a szubjektív élmények és tudatállapot általánosításával és művészi „elidegenítésével” jött létre, s az egyéni-nemzedéki tudat és sors epico-intellektuális analízisének folyamatában, melynek eredményeként a hős kalandjainak ábrázolatai, az egyes elbeszélések új és új művészi minőségét alkotva szerveződtek (először „a mai emberről”, majd „a századelő egyik hősről” szóló) elbeszélésciklusba, végül pedig „a kor hősről” szóló regényszerkezeté.⁵

A szubjektív élet- és tudatmozzanatok általánosítása és „elidegenítése” azonban nemcsak az analóg életbeli, hanem a megelőző és korabeli irodalmi jelenségekkel való viszonyítás mozzanatát is magában foglalta.

Az egyes elbeszélésekben található, számtalan íróelőd és kortárs író (Rousseau, La Motte Fouqué, Chateaubriand, Goethe, Byron, Heine, Zsukovszkij, Marlinszkij, Puskin) motívumaira, szituációira és alakjaira vonatkozó irodalmi reminiscenciák és parodisztikus utalások⁶ arról tanús-

³ «Молитва . . . странника . . . не с благодарностью, иль покаянием, не за свою душу пустынную, но о счастья души, . . . достойной заступнице мира холодного; — твой портрет, как бледный призрак лучших дней . . . новым преданным страстям я разлюбить не могу»; — «Я один, . . . полон весь мечтами о будущем . . . и дни мои толпой однообразно проходят предо мной, и тщетно я ишу . . . меж них хоть день один, отмеченный судьбой» — «Мое грядущее в тумане, бывшее полно мук и зла . . . полный волею страстей, я будущность свою измерил обширностью души своей; с святыней зло во мне боролось, . . . я удушил святыни голос, . . . как юный плод, лишенный сока, сердце увяло в бурях рока, под знойным солнцем бытия; . . . я дерзко вник в сердца людей сквозь непонятные покровы приличий светских и страстей.» — «Гляжу на будущность с боязнью, гляжу на прошлое с тоской, ишу . . . души родной. Придет ли вестник избавления открыть мне жизни назначение, цель упований и страстей? К чему судьба меня готовит? . . . пора начать мне жизнь другую, молчу и жду, . . . и тьмой и холодом объята душа усталая моя; Как ранний плод, лишенный сока, она увяла в бурях рока, под знойным солнцем бытия.» — «Не хочу, чтоб свет узнал мою таинственную повесть, . . . тому судья лишь бог, да совесть, и сердце в чувствах даст отчет, . . . пусть меня накажет тот, кто избрал мои мученья. Укор невежд, укор людей души высокой не печалит, . . . волна морей утес гранитный не поволит, . . . двух стихий жилец угрюмый и кроме бури да громов он никому не верит думы.» — «Не смейся над моей пророческой тоской, . . . удар судьбы меня не обойдет, . . . я в мире не найду мятежною душой . . . ни счастья, ни славы . . . с обманутой душой . . . погибну без следа моих надежд, моих мучений, но я без страха жду довременный конец.» . . . — «Я не измечусь, и буду тверд душой, . . .» — «Спеша на север, из далека, из теплых чужих сторон, . . . я странник . . . молю; . . . что, если я со дня изгнания совсем на родине забыт!» (Полное собрание сочинений М. Ю. Лермонтова в пяти томах, М—Л., 1935—1937, — а továbbiakban: *ПссЛ* —, т. 2, 25—40, 188, 189, 195 stb. 33.)

⁴ A regényből és kéziratok változataiból vett idézetek — a magyar fordítás (*Lermontov: Korunk hőse*, Bp., é. n., Olcsó Könyvtár sorozat) szövegének esetenként szükséges megváltoztatásával — a *Lermontov*, М. Ю.: Сочинения в шести томах, т. 6, 6 (a továbbiakban: *СЛ*, 6), М—Л., 1957. kiadás alapján szerepelnek.

⁵ A fennmaradt források (leírásuk in: Мануйлов, В. А.: Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», М—Л., 1966. — а továbbiakban: Мануйлов . . . —, 16—18; a kéziratok és publikációs változatok pedig in: *СЛ*, 6) vizsgálata során arra a következtetésre jutott a jelen tanulmány szerzője, hogy *Lermontov* remekművének keletkezéstörténete nem egy egységes és egyszerű művészi struktúra, hanem két elbeszélés-ciklus különböző változatainak kikristályosodási folyamata, amelynek lezárásaként a második ciklus minőségi átalakulása során alakul ki a végső művészi egész regényszerkezetének. A regény így interpretált keletkezéstörténetének részletes elemzését I. Месерич, И.: «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова как художественное целое, II., Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica Moderna, т. II (1971).

⁶ A *Belában* található (*Chateaubriand*, *Byron* műveire s mindenekelőtt *Puskin* poémáira utaló) irodalmi alluziókról, reminiscenciákról, valamint a *Tamara*-beliekről (az *Undina*-motívumban *La Motte Fouqué*, *Zsukovszkij* műveire tett utalásról s a romantikus „rabló-

kodnak, hogy a művészi általánosításban és epikai „elidegenítésben”, valamint a — szubjektív élmények, tudatmozzanatok és a hős élményeinek, tudatállapotainak történelmi és irodalmi értelmezéséből-újraértelmezéséből kinövő — művészi objektivációban az európai és az orosz irodalmi tradíció⁷ a „tükrör” szerepét betöltő viszonyítási alap, impulzust adó példaként játszott közre a *Korunk hőse* megalkotásában.

Vannak olyan mozzanatok, amelyek arra utalnak, hogy a — talán *Egy tiszt Kaukázusról szóló feljegyzései* szerény címmel elképzelt — „hosszú elbeszélés” („elbeszélés-láncolat”) lermontovi ötlete egyrészt Puskin *Utazás Erzerumba*, másrészt Marlinszkij *Egy a hegyilakók fogságába került tiszt elbeszélése* (*Пассаж офицера, бышева в плену у горцев*) című műve felől érkező impulzus hatására született meg, ám a kaukázusi életnek a romantikus felfogással és ábrázolással ellentétes lermontovi értelmezése és művészi bemutatása,⁸ s benne a stilizáció és a finom paródia jelenléte azt mutatja, hogy az első — több mesélőt felvonultatandó — elbeszélés-ciklus ötletének kialakulásában elsősorban a puskinsi *Belkin-elbeszélések* (*Повести Белкина*) impulzusával kell számolnunk.

A lermontovi kéziratokat tartalmazó füzet borítóján található cím — *A századelő egyik hőse*⁹ — úgy tűnik, igazolja a regény kutatóinak feltételezéseit, s azt, hogy az orosz író művét az európai „példaképekként” értelmezett művekkel, elsősorban B. Constant 1831-ben oroszra fordított, és Musset 1836-ban megjelent művével vetik össze.¹⁰

Ám a későbbi regény első címváltozatát nemcsak az impulzust adó irodalomtörténeti „elődökre” tett utalásként, hanem olyan utalásként kell értékelnünk, amelyben az orosz írónak a nyugat-európai irodalmi hősök alkotóival folytatott sajátos polémiája is tükröződik.¹¹

történetek” ellen irányuló parodisztikus irónia jelenlétéről) l. Мануйлов, 120, 121, Виноградос, В.: Стиль прозы Лермонтова (*ЛН*, 43–44: 593, 594) Mindez rejtett polémiáról, a „rousseauizmus” problematikájának sajátos lermontovi átértelmezéséről tanúskodik. L. még: Эйхенбаум: О прозе, II, 1969, 245–255.

⁷ L.: Мануйлов, 11–16 (»Предшественники и современники Печорина в русской и мировой литературе«).

⁸ Nem hiába nevezte Belinszkij az öreg helyőrségkapitány elbeszélését a „Marlinszkij-elbeszélések olvasása ellenmérének”) (*ПссБ*, 3: 118): az „európai férfi” és a „vad lány” szerelmi történetének a Bela-beli művészi interpretációja elsősorban éppen a marlinszkiji epigon jellegű felfogás és feldolgozás elleni polémiaként jött létre.

⁹ L.: *СЛ*, 6: 659, valamint Мануйлов, 16.

¹⁰ Először: Duchesne, E. (M. J. Lermontov, Sa vie et ses oeuvres, Paris, 1910), Подзевич С. И. (Лермонтов как романист, Киев, 1914). Régi, ma már elavult koncepcióik szükséges korrekcióját, l. Mihajlova, Ju. könyvében (Проза Лермонтова, М., 1957, 375 és tovább) és Eichenbaumnál (О прозе, 266 és tovább).

¹¹ Kétségtelen, hogy Constant, Musset műve és Lermontov regénye között vannak bizonyos tematikai érintkezési pontok: „a beteg szív története”, a krónikus hiúságban és jellemgyengeségben szenvedő lélek elsekélyesedésének története (*Adolphe*), a kiábrándult szív kihűlésének története (*La Confession d'un enfant du siècle*) bizonyos hasonlóságot mutat a pecsorini lélek kiüresedésének történetével. De mindez még nem ad elégséges alapot, nem jelent elégséges bizonyítékot ahhoz, hogy a francia regényíróknak Lermontovra gyakorolt hatásáról beszéljünk; még kevésbé állíthatjuk ezt, ha figyelembe vesszük a hősök karakterében s főleg megformálásukban érzékelhető lényegi különbséget.

Pecsin ugyanis — Adolphe-tól eltérően — hangsúlyozottan erős akaratú karakter, és Lermontovnál — Musset-től eltérően — „a művészi analízis tárgya... nem a 'század' (betegségében szenvedő) tipikus 'gyermeke', hanem a hősiesség jegyeivel felruházott személyiség, aki harcra indul önön százada ellen” (Эйхенбаум: О прозе, 269).

Mindkét francia regényíró művében a téma kibontása szerelmi kalandok szituációiban, valamint a hősök (Adolphe és Eleonora, Octav és Pearson asszony) szerelmi viszonyának rajzába ágyazva valósul meg, s a *Korunk hőse*vel ellentétben nem lépi túl az intimitás szféráját. Igaz, Musset hőse kiábrándultságát „a század”, nevezetesen, a Napóleon utáni „átmeneti kor” sekélyességével, kicsinyességgel magyarázza. Ám a hős tragikus sorsának ilyen — az ifjú nemzedék kor megszabta sorsalakulásként való — interpretációja nem lépi túl a szerző leplezett lírai monológiának kereteit, nem hatja át a regény szövegét, szituációit, a főhős konfliktusait, nincs összhangban a tulajdonképpeni művészi ábrázolással, amelyben a hős kiábrándultságát a szerző az első szerelemből való kiábrándulás következményeként mutatja be. Adolphe feljegyzéseinek kettős (a kiadó és a hős barátjának levelében adott) minősítése pedig éppen ellentétes a pecsorini lélek kiüresedésének lermontovi felfogásával és művészi interpretációjával.

A lermontovi hős genealógiájának vizsgálatánál nem szabad megfeledkeznünk „az Adolphe-ok, Child Haroldok és Pecsorin közötti irodalomtörténeti választóvonalról, mesgyéről”, a puskinsi *Anyegin*ről.¹²

Kétségtelen, hogy Lermontov jól ismerte hőse minden nyugat-európai „ösét” (Werthertől egészen Octávig), de a *Korunk hőse* koncepciója nem annyira a nyugat-európai irodalmi hagyomány (az *Adolphe*, *A század gyermekének vallomása*, *Child Harold utazása*, és Charles de Bernard *Gerfaudja*¹³) impulzusainak, hanem a puskinsi regénynek közvetlen hatása alatt formálódott.

Mint ismeretes, Pecsorin Anyegin „hasonmásaként” megformált alakja a *Ligovszkájá hercegnő* című befejezetlen Lermontov-regényből került át „a Kaukázusról szóló elbeszélés-láncolatba”. Az Anyegin és Pecsorin alakja közötti kapcsolat különösen érzékelhető a ciklus első két elbeszélésében, bár az író ezt a későbbiek során is, a ciklus többi elbeszélésében is állandóan hangsúlyozta, mégpedig Pecsorin „anyegini” cselekedeteivel. (Pecsorin Anyeginhez hasonlóan szerelmi játék miatt kénytelen párbajozni Grusnyickijjal — ezzel a kaukázusi környezetbe helyezett Lenszikkjével —, és Puskin hőséhez hasonlóan veti és veszti el az igazi szerelmet, s válik magányossá.)¹⁴

Igaza van B. Tomasevszkijnek, amikor azt állítja, hogy bár Lermontov „a megelőző hősök egyes vonásait közvetlenül is átvihette hősére, ám ezt annak tudatában tette, hogy az orosz irodalomban már megjelent ezeknek az irodalmi alakoknak a törvényes örököse” Puskin verses regényében (*Томашевский*, Б.: Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция, ЛН, 43—44: 509).

¹² Томашевский, Б.: op. cit. ЛН, 43—44: 509.

¹³ Томашевский, Б.: op. cit. ЛН, 43—44: 503—506.

¹⁴ B. Eichenbaum — Belinszkij után —, sajátos módon magyarázva a névadásban megnyilvánuló párhuzamot (Anyegin — Anyega — Pecsorin — Pecsora), a két mű kapcsolatában az eltérés, sőt az ellentétesség mozzanatát helyezi előtérbe: Lermontov „Pecsorin alakját ellenvetésként, Anyegin poláris ellentétéként, a 'mai ember' sajátos apológiájaként vagy rehabilitációjaként gondolta el: olyan hősként, aki nem a lelki ürességtől, önnön 'jellemétől' szenved, hanem attól, hogy nem találhat rá hatalmas erői, viharos szenvedélyei megfelelő felhasználására” (*Эйхенбаум: О поэте, 1869*). Pecsorin alakját illetően az „apológia” és az „ellenvetés” mozzanatainak jelenléte ellenére sem beszélhetünk „a nimbuszától megfosztott mai ember” puskinsi alakjának lermontovi „rehabilitációjáról” (uo.).

A Pecsorin alakjában fellelhető „apológia”-mozzanat semmi esetre sem „a mai ember”, hanem a fejlett tudatú és öntudatú *autonóm személyiség* apológiájának mozzanata, amely szoros összefüggésben van azokkal a lényegi változásokkal, amelyek az 1830-as évek végére következtek be a személyiségről és az emberi fejlődés történelmi logikájáról kialakult lermontovi koncepcióban: azzal, hogy az író a hangsúlyt már nem a „harmóniára”, hanem a tudatra helyezi, szakít a természethez és a gyermeki harmóniához való visszatérés Rousseau-i koncepciójával, tudatosítván, hogy nem lehet és nem is szabad visszatérni a múlthoz, hogy az ember és természet harmóniájának eszmei követelménye hic et nunc az engedelmség-ideológia, a jelen igazolásának lehetséges vagy valóságos megnyilvánulása. (A *Démon* című poéma problematikájával és struktúrájával kapcsolatban ezekre a „herzeni mozzanatokra” először J. Pulhrítudova mutatott rá Философская поэма Лермонтова «Демон» című tanulmányában, in: Творчество М. Ю. Лермонтова, М, 1964, 76—106.)

Lermontov valóban „heroizálta” hősét, s így egyszersmind csökkentette a puskinsi hős tipikuságának mértékét, ám ezt azért tette, hogy élesebben mutassa fel a hős cselekvés-lehetőségeinek korlátait; hogy — mintegy a puskinsi felhívásra („Beteg, nagy baj, tudósa lesze, Ki kóros titkot felfedez? Az angol nyelv *spleen*-nek nevezte, Orosz nyelvünkben handra ez”. — «Недуг, которого причины | давно бы отыскать пора . . .») adott válaszul — kiéllezze a szándékok, potenciális lehetőségek és tettek közötti nem-megfelelés, az „engedetlen” nemesi értelmiségi tragikus sorsa okainak kérdését. Az „Anyegin ellen tett lermontovi ellenvetés” mozzanatát tehát nem a hős alakjának megformálásában, hanem a kérdésre adott lermontovi feleletben lelhetjük fel: az „unalom”, az „orosz handra”, a „hős”-lehetőséget hordozó személyiség sikertelen kísérleteinek, sorstragédiájának okai nem annyira a személyiség neveltetésében, erkölcsi arculatában, individualizmusában, hanem mindenekelőtt az orosz élet önkényuralmi elrendeződöttségében keresendők.

B. Eichenbaum idézett tételének vitatható mozzanatai megítélésünk szerint onnan erednek, hogy a két hős kapcsolatát elemezve szinte teljes mértékben a kész *Anyegin*ből indult ki, s figyelmen kívül hagyta az eredeti, teljes puskinsi koncepciót és az ennek nyomait őrző írói tervek és befejezetlen regényrészek tanúságát.

Ám a „mai emberről” szóló elbeszélésciklus alkotásfolyamatában a puskinsi impulzus nem annyira a *kész* regényegészből, hanem elsősorban az *Anyegin* utazásából vett és megírt részletek-ből (*Отрывки из путешествия Онегина*) indult ki.

Lermontov önnön, Pecsorin vándorlásainak történetében objektivált kaukázusi élményeit a puskinsi regény befejezetlen — a nyolc fejezetből álló végső változatban nem szereplő — „kilencedik fejezete” anyagához közelítette.

Mint ismeretes, Puskin hőse „utazásának” csak egyes „részleteit” írta meg, de azzal a koncepcióval, hogy Anyegin „céltalan bolyongása”, „utazása” (*ПлцП*, 3: 132) során *megváltozott*. Megunta az utazást is, és a régi „vészesbús egyéniség” (*ПлцП*, 3: 116) újra megjelent Pétervárott, „szótlanul, sőtétén, mint idegen, mint társtalan”: arcán talán „spleen”, vagy inkább „gögös kín” (*ПлцП*, 3: 136.). A puskinsi regény e töredékes „kilencedik fejezetében” Anyegin „bolyongása” során éppen a lermontovi — puskinsi helyeken járt: a cserkeszek között a „Tyerek... sziklapartjain”, „a gyógyvizek forrásvidékén”, a „hegyes tetejű Bestu” és „a zöldelő Masuk” lábánál; mindenütt „várt valamit”, s mindenütt bánat, unalom kerítette hatalmába, s egyre inkább „kínzó töprengésbe” (*ПлцП*, 3: 155) merült élete céltalan volta miatt. Elegendő, ha felidézzük a közös motívumokat,¹⁶ és hamarosan eljutunk addig a következtetésig, hogy Pecsorin alakját az író éppen ezen „anyegini” vonásokból (a „valami új iránti vágy”, várakozás, a reményből való kiábrándulás, a múlttal való kíméletlen számvetés részeként egyre gyakoribbá váló „kínzó töprengések” motívumaiból) komponálta meg, s meggyőződhetünk Lermontov hőse és az „utazgató” Anyegin alakja közötti szoros kapcsolatról.

Aligha tévedünk, ha azt állítjuk, hogy Pecsorin alakja (azzal, hogy Lermontov önnön, lírájában is kifejezett érzéseit, gondolatait kölcsönözte hősének) ily módon a „bolyongó” Anyegin alakját meghatározó kontúrok végigrajzolásának az eredője.

Ám nemcsak Pecsorin alakjának, de a „mai emberről”, a „század gyermekéről” szóló ciklus ötletét is a végső regényváltozatban ábrázolt anyegini élet puskinsi összegezése sugallta. (Anyegin mindenütt unatkozott: mind a pétervári „nagyvilág” mesterként civilizációja, mind pedig a vidéki nemesség „természetes”, egyszersmind kissé régimódi életformájának viszonyai közepette.) A lermontovi ciklus alkotásfolyamata a puskinsi regény végső változatában is felsejlő kérdés felvetése és tisztázási folyamata: mi történik Anyeginnel távol az arisztokrata „nagyvilágtól” és a csendes-unalmas, „nemesei fészkek” világától?

Lermontov szubjektív tapasztalatai, nemzedéke erkölcsi arculatának, perspektíváinak pesszimista megítélése már 1838-ban meghatározta a puskinsi kérdésre adott lermontovi választ: lelki kiüresedés és — a „bolyongás” végén — teljes reményvesztettség.

De e folyamat egyes mozzanatainak tisztázása, a puskinsi utalások megfejtése, kibontása Lermontovnál olyan művészi struktúrát eredményezett (a „mai emberről” szóló elbeszélésciklus első változata), ahol a kompozíciós és értelmi hangsúly nem a hős individualizmusa, egoizmusa és közönye fölötti írói ítélet mozzanatára esett, hanem a hős belső, lelki gazdagságára, a pecsorini lélek történetének nem befejező, hanem kulminációs szakaszára, nem a végső reményvesztés pillanatának ábrázolására, hanem előtörténetének kibontására: a „nagyvilággal és önmagával folytatott harc” periódusának jellemzésére, a szélséand, a kicsinyes érdekek és intrikák világában kialakult helyzetének, állapotának feltárására, a „vihár embere”, a „magas rendeltetés után vágyódó lélek” vergődésének érzékeltetésére.

Már ez a ciklusváltozat is — amelyben Lermontov Anyegin rejtett, Puskinnál ki nem bontott pozitív vonásait állítja előtérbe és a „pecsorini” vonásoknak („megbékélésre-engedelmességre való képtelenség”, állandó „készenlét a harcra”) különleges hangsúlyt ad — arra vall, hogy az „utazgató” Anyegin történetének, lelki és jellemváltozásainak megfejtése, kibontása egyúttal a puskinsi hős alakjának „átértelmezését”, az anyegini lélek történetére tett puskinsi utalások továbbgondolását-kibontását is jelentette.

¹⁵ L.: Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 3, М., 1954 (a továbbiakban: *ПссП*, 3: ...), 153–160, 411–414, 446–453, magyarul: *Puskin: Jevgenyij Anyegin* (ford. Áprily Lajos), Bp., 1959. (a továbbiakban: *PA*, ...), 217–223, 247–248.

¹⁶ Pl. *Puskin*nál: Anyegin „... elmerül töprengedésben... Erőm töretlen, ifjú még. Mit várjak itt? Elég, Elég!...” (*PA*, 219), az orosz eredetiben: «Питая горьки размышленья... Онегин... мыслит, грустью отуманен: ... я молод, жизнь во мне крепка; Чего мне ждать? Тоска, тоска! ...» (*ПссП*, 3: 155). *Lermontov*nál: „Nevetséges, ha rá gondolok, hogy ifjúnak látszom: arcom bár sápadt, de még friss, tagjaim rugalmasak, ... szemem ragyog, forr a vérem!” (*СЛ*, 6: 280) — „Mit várok a jövőtől! ... Valójában, szinte semmit.” («Чего я жду от будущего? ... Право, ровно ничего») (*СЛ*, 6: 314). „Miért éltem? Mi végre, mi célból születtem? ... Egyre csak él az ember, mintegy kíváncsiságból; ... valami újat vár ... Nevetséges és bosszantó!” («Ожидашь чего-то нового ... Смешно и досадно!») (*СЛ*, 6: 321–322).

Anyegin alakjának lermontovi „átértelmezéséről” és a puskinsi utalások továbbgondolásáról tanúskodnak a második ciklusváltozatot eredményező lermontovi motiváció-változtatások is: mindenek előtt az, hogy a lermontovi hős bolyongását már nem „puskinsi” módra, „a helyzetváltoztatás kínzó vágyával” (*Песня*, 3: 132), hanem saját bolyongásához közelítve, száműzetésként interpretálta, magyarázta az író, továbbá az, hogy Pecsorin fokozatosan leválasztotta a „korabeli” aheroikus nemzedék „tömegéről”.¹⁷

E lermontovi motivációváltoztatás következményeként Pecsorin bolyongásának kiindulópontja és belső mozgatója a „nagyvilággal” és a „renddel” való összeköttetés lett, mint a függőség és engedelmisség megnyilvánulásaival megbékélni, „engedelmeskedni képtelen” hős új konfliktus- és kalandsorozatának expozíciója.

A puskinsi utalások ilyen lermontovi továbbgondolásának és kibontásának megfelelően Pecsorin vándorlásai, bolyongásai egy-egy epizódjának megformálása — az egyes elbeszélések megalkotása, s főként összekapcsolása — ily módon nem volt más, mint az (először a „század” tipikus „gyermekként”, majd „a századelő egyik hőseként”, a mai „szemlélődő” nemzedék ellentétéként minősített) Anyegin-„hasonmás” aktivitása lehetőség-határainak intellektuális-művészi elemzése,¹⁸ egyszersmind jelleme és lelke epikus feltárása, s végső reményvesztése előtörténetének epikus-regényi kibontása.

Mindez egy sajátos lermontovi kísérletről tanúskodik: kihasználva a művészi anyagban rejlő formálás-lehetőségeket, megteremtteni a nyugat-európai kaland-, utazásregény és az emberi pszichikumot feltáró vallomásregény poétikai hagyományainak szintézisét, kibontani és új művészi egységbe fogni az *Anyegin utazása* belső formálás-lehetőségeit és a puskinsi *Utazás Erzerumba* legfontosabb poétikai jellegzetességeit.

A nemesi értelmiség legjobbjai („az engedetlenek”) tragikus sorsa fölötti töprengés, a művészi anyag újraértelmezése és újraértékelése során és eredményeként az író fokozatosan tisztázta az Anyegin-„hasonmás” kalandjainak belső értelmét (mint a „századelő egyik” valóságos, majd a kor lehetséges „hőse” lelkének tragikus kiüresedését), kikristályosodott a lermontovi új művészi koncepció (egy új, a hős tragikus sorsának kibontását és magyarázatát képező szüzsé koncepciója): a „nyughatatlan”, engedelmeskedni képtelen hős és a „hasonmás”-szerző vándorlása az egyetemes függőség és engedelmisség világának különböző életszféráiban. Az epizódoknak és a részleteknek ezen új koncepciónak megfelelő elrendezése során a „századelő egyik hősről” szóló elbeszélésciklus a „korunk hősről” szóló regénnyé alakult át, amelyben az író új (mind az anyegini, mind a lermontovi ciklusváltozatok konfliktusaitól eltérő) konfliktust állít középpontba: a fejlett tudatú és öntudatú autonóm személyiség konfliktusát — nem egy valamilyen környezettel, hanem — a „mosdatlan Oroszthon” egész berendezkedési és életrendjével.

Annak ellenére, hogy a „mai ember” alakjának puskinsi vonásait Lermontov átértelmezte, a lermontovi regény — az anyegini sors végiggondolásának eredményeként — mégis, az *Anyegin* végső változatában ki nem dolgozott puskinsi művészi koncepció (az utazgató, újra és újra átalakuló hős kalandjairól szóló elbeszélésben felrajzolni az orosz élet széles, eposzi panorámáját) sajátos művészi realizálása lett: nevezetesen, mind a lázadó nemesi értelmiségi életbeli, szellemi drámájának, mind pedig a bomló orosz önkényuralom kora fő társadalmi, magatartási és együttélési típusainak is epico-analitikus, regényi objektivációja.

De: megítélésünk szerint mind a művészi anyag problematikájában, mind kompozicionális megformálásában vannak olyan lényegi mozzanatok, amelyeket nem lehet levezetni sem a keret-szüzsébe helyezett és bonyolított vallomásregény nyugat-európai hagyományaiból, sem az *Anyegin utazása*, sem az *Erzerumba tett utazásról* adott puskinsi beszámoló poétikai mozzanataiból és a bennük rejlő formális módzatokból, lehetőségekből.

Továbbá: sem *A fatalista* című filozófiai novella struktúrájának, sem pedig az egész regénykompozíciónak kialakulását sem lehet megérteni és megmagyarázni, ha nem vesszük figyelembe azt az impulzust, amely Lermontovnak (nem annyira „Balzac iskolájának” analitikus

¹⁷ E két mozzanat volt az alapja a ciklus egyes helyein fellelhető, a rousseauizmus lermontovi átértékeléséről tanúskodó, Puskin „déli poémáira” utaló irodalmi allúzióknak és reminiscenciáknak, Pecsorin és az Anyegin előtti puskinsi hősök helyzete közötti párhuzamnak: mindegyiküket a „törvény” számúzi, üldözi, ám maguk is megkönnyebbülten hagyják el a „zsúfolt-fojtó városok rabságát”.

¹⁸ Ismét olyan mozzanat, amelyben a lermontovi értékelés érintkezik a meg nem valószínűsített puskinsi tervekkel, nevezetesen Puskin azon szándékával, hogy az átalakuló Anyegin az utazások után, élete későbbi szakaszán, ha nem is dekabristaként, de a dekabristákhoz közel álló emberként ábrázolja. L. az *Anyegin* töredékes „tizedik fejezetét” (*Песня*, 3: 161—163, magyarul: PA, 224—226, 248—249).

regényeivel”,¹⁹ hanem éppen) Balzac filozófiai elbeszélésével, nevezetesen a *Szamárbőrrel* való „megismerkedése”²⁰ során keletkezett.

A *Szamárbőr* impulzusát bizonyítja a két mű több mozzanatának (az „akarat”-probléma felvetésének és a koreszmék, valamint a műben szintűgy korteoraiakként bemutatott írói eszmék epico-intellektuális experimentációjának) párhuzama.

Ugyanezt bizonyítja az is, hogy mindketten azonos írói fogással élnek (mindketten művük egyes fejezeteit külön is címmel látják el), különböző, egymással ellentétes elbeszélőformákat alkalmaznak és váltogatnak egy struktúrán belül (az objektív leíró formát és a vallomást, a hős múltjának szubjektív áttekintését, lelki világának feltárását), s ami a legfontosabb, a hős történetét mindketten két életszakaszra bontják, felcserélik azokat, és a második periódus elejéből kiragadott epizóddal kezdik művüket.

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy egyetértünk a *Korunk hőse* filozófiai elbeszélés-ként, vagy filozófiai regényként való interpretálásával, hogy a Balzac-i filozófiai elbeszélésből kiinduló impulzus tételezése és bizonyítása megerősítene a lermontovi regény ilyen műfaji meghatározását. A „filozófiai elbeszélés” műfaji meghatározás teljesen indokolt Balzac kisregényével kapcsolatban, ahol a koreszmék epico-intellektuális (az újkori társadalmi lét-és tudatformák tarka karneválja viszony-rendszerében végigvitt) experimentációjának keretei között a hős sorsa egy eszme (az „akarat” és „élet” — a pénzviszony uralmának idején kialakuló — paradoxona) kibontásának, tehát egy „filozófiai szűzse” (e paradoxon fölötti írói elmélkedés) művészi objektiválásának eszköze és formája.

Lermontovnál a koreszmék és önnön eszméinek (a „személyiség”-eszmének²¹ s az ennek mozzanatát képező „akarat”- és „sors”-eszmének, továbbá a „véletlen” és a „törvényszerű” eszméjének) experimentációja a „hős”-lehetőség epikai „kipróbálásának”, a hős — az orosz élet bomlásnak indult önkényuralmi rendjében szükségképpen — tragikus sorsa művészi

¹⁹ Томашевский, Б. op. cit., ЛН, 43—44: 503—506.

²⁰ Balzac 1830-as évekbeli oroszországi népszerűségének gyors növekedése, műveinek számos orosz fordítása, s a műveiről írt korabeli nagy számú folyóiratcikk és recenzió (l. erről Grosszman L. Балзак в России című összefoglaló tanulmányát in: ЛН, 31—32, М, 1937) már önmagában is lehetővé tették „Louis Lambert és Eugénie Grandet” „mágikus varázsaú szerzőjétől”, a legismertebb korabeli regényírótól származó impulzus feltételezését. (Ennek nyomai már a *Vagyim* című befejezetlen Lermontov-regényben is fellelhetők, nevezetesen az „akarat”-probléma „Balzac-i” felvetésében: «Воля заключает в себе всю душу; хотеть — значит ... жить; ... воля есть нравственная сила каждого существа, свободное стремление к созданию и разрушению чего-нибудь, отпечаток божества, творческая власть, которая из ничего созидает чудеса» ... — „Az akaratban koncentrálódik az egész lélek; akarni — azt jelenti ... élni ...; az akarat minden lény erkölcsi ereje, valaminek a létrehozására, vagy lerombolására való szabad törekvés, az istenség képmása, alkotó hatalom, amely a semmiből csodálatos dolgokat teremt.” ... — СЛ, 6: 94.) Annak bizonyítéka, hogy Lermontov jól ismerte Balzac *A harmincéves asszony* (korabeli orosz fordítása: *Женищина в 30 лет*, СПб, 1833) című regényét, Pecsorin jellemzésének egyik, a *Korunk hőse*-ben található részlete: „Угрюм, как Балзак, тридцатилетний как старик ... после бала” (СЛ, 6: 243).

A *Szamárbőr* egyes részleteit Lermontov már 1832-ben oroszul is olvashatta a «Сын отечества» elnevezésű folyóirat lapjain. Balzac e filozófiai elbeszélésének teljes szövegével valamelyik francia kiadás alapján is megismerkedhetett: ha nem ez idő tájt, akkor esetleg a Balzac-i mű „hasonmásának” orosz nyelvű kiadásával (*Созерцательная жизнь Людовика Ламберта*, СПб, 1835) egyidőben megjelenő *Études philosophiques* sorozatban, vagy talán éppen akkor, amikor már dolgozott a *Korunk hősen*, 1838-ban vagy 1839-ben (a Balzac-i remekmű illusztrált vagy a Charpentier-féle kiadásában). Am vitán felüli bizonyíték is van arra vonatkozóan, hogy Lermontov rendkívül figyelmesen olvasta a *Szamárbőrt*, s éppen a *Korunk hőse*-ben, a *Mary hercegnő* című fejezetben található következő pecsorini mondat az: «Наши идеи есть существа органические — сказал кто-то», azaz: „Eszméink organikus lények — mondta valaki.” (СЛ, 6: 294). Ez a mondat a *Szamárbőr*-ben hangzik el a főhős, Rafaél de Valentin szájából, szerelméhez intézett tirádájában, midőn teljes ifjúi lelkesedéssel bizonyítja a „szívtelen asszonynak”, „az emberi akarat mindenható erejét”: „... je lui dis que nos idées étaient des êtres organisés ...” (H. de Balzac: *La peau de chagrin*, Ed. Gallimard et Librairie Générale Française, 1966, 144.)

²¹ Vö.: „Az emberi személyiség — a század eszméje és gondolata” (*Belinszkij* 1840. X. 10-én kelt levele V. P. Botkinhoz, id.: Михайлова, Е.: Проза Лермонтова, М., 1957. 360.). Sz. P. *Sevirjov*-nál: „A személyiség, valamint jelentőségének és hatásának kérdése irodalmunk egyik legnagyobb hatású kérdése”, (in: ЛН, 43—44: 590).

interpretálásának és elemzésének alárendelt alkotó része. Balzacnál a társadalmi lét- és tudatformák bemutatása és elemzése másodrendű jelentőségű, vagy legjobb esetben a háttér szerepét tölti be, Lermontovnál pedig a hős sorsa epikai elemzésének, az okok művészi feltárásának, magyarázatának része, a pecsori jellem és tudat írói minősítésének, a „hős”-lehetőség epikai kipróbálásának sajátos eszköze és formája.

A mű keletkezéstörténetének és genealógiájának vizsgálata arról győz meg bennünket, hogy a lermontovi regény műfaji specifikumát nem lehet leszűkíteni azzal, hogy csupán a romantikus prózahagyomány — polémiát is magába foglaló — transzformációját, folytatását látjuk benne, hiszen a *Korunk hőse* kivételes szintézisteremtési kísérlet eredménye, közelebbről a *Gil Blas*, a *Wilhelm Meister* és a puskinsi verses regény (koncepcióját tekintve a Lesage-i és Goethe-i regények műfaji nővumát, lényegét őrző-alakító, *Anyegin*).²² valamint a „vallomás”, — regények és a Balzac-i „filozófiai elbeszélés” legjelentősebb poétikai hagyományát sajátos szintézisben egyesítő regény, amelynek műfaji specifikumát — mind az alkotásfolyamat, mint a befogadásfolyamat, mind pedig a mű genealógiájának tanúságát figyelembe véve — az *intellektuális-analitikus kalandregény* minősítéssel határozzuk meg.

A lermontovi regénystruktúra az orosz nemesi progresszió legjobb képviselői jellemének, tudatának és sorsának intellektuális értelmezési és epikai elemzésfolyamatában alakult ki. Ez a szerkezet, miként a Gogol-i *Csicsikov kalandjai* (*Похожения Чичикова*) is, a puskinsi *Anyegin*-ben csupán félig realizált kettős (analitikus eposzi, egyszersmind regényi) koncepcióból nőtt ki, a szentimentalista és romantikus napló- és vallomásregények polemikus művészi ellentéte, a puskinsi *Anyegin* alakja és sorsa sajátos lermontovi tovább- és végiggondolásának, a „mai ember”-probléma Balzac-i kibontásának, lermontovi tudatosulásának és ábrázolásmódszerük kritikai elsajátításának eredménye.

Műfaj történeti jelentőségét tekintve a gogoli „poéma” intellektuális-analitikus, ugyanakkor epikus-regényi „hasonmása”, egyszersmind a dosztojevszkiji intellektuális krízis-regény műfaj történeti prologusa.²³

Struktúrájának — az intellektuális-analitikus kalandregény struktúrájának — alapja az író töprengése „kora hősről”; történeti-esztétikai funkciója: minden korban töprengésre készíti az olvasót arról, hogy lehetséges-e a „hős”; és milyen lesz, s miért ilyen a „hős”-lehetőség szükségszerű sorsa — immár nem csupán Lermontov, nem csupán a bomló orosz önkényuralom, hanem — az ő, az olvasó „korában”.

²² Megítélésem szerint az *Anyegin* ötletének kialakulását vizsgálva egyik ágon a két; nagy előd, Lesage és Goethe említett regényeinek impulzusával feltétlenül számolnunk kell: jól kitapinthatók benne azok a formaalkotó és -alakító mozzanatok (formálódás — kaland-sorozat), amelyeknek (azaz a pikareszk regény és a Bildungsroman hagyományainak) szintéziseként alakult ki a *Gil Blas* és a *Wilhelm Meister* regényszerkezete. (Lesage regényének problematikájától és struktúrájáról l.: Süpek Ottó: Lesage pályaképe, Filológiai Közlöny, 1959, 3—4 sz. 414—427.)

²³ E kérdésről Lermontov, Herzen, Dosztojevszkij „szellemi drámájának prózaművészi objektivációja” összefüggésében l. *Lermontov — Herzen — Dosztojevszkij* című, kéziratban levő kandidátusi értekezésemet (Bp., 1971, a legfontosabb következtetéseket l. az Összegezés című részben), legutóbb pedig *Dosztojevszkij szellemi drámája* című kismonográfiámat (Bp., 1974, 145—153.).

Schmidt, Siegfried J.: Texttheorie

Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation.

München, 1973. Wilhelm Fink Verlag, 184.

(Uni-Taschenbücher GmbH: 202)

Az utóbbi években a modern irodalomtudományi és vele kapcsolatos szövegelemzési, nyelvészeti, szemiotikai téren előkelő helyet vívtak ki maguknak az UTB-zsebkönyvei. Áruk ugyan nem éppen minimális, a müncheni W. Fink-Verlag mégis jól értette meg az időszérűség szavát: ma már német nyelvterületen ez a sorozat számít a legismertebb modern műelemzési kiadványtárnak. Az egyes munkák között klasszikusok fordításai és tömör, kézikönyvszerű összegezők találhatók. Az utóbbiak elkészítésében merészség is jellemezte a kiadót. Nem riadtak vissza fiatal tudósok felkérésétől, és eddig csak sikerrel. A rövid terjedelem ellenére is nagy anyagismereten, problémalátáson alapuló, valódi összefoglaló munkák láttak napvilágot. A jelen kötet szerzője a német strukturalista szövegelmélet fellegvárának, a bielefeldi egyetemnek professzora, aki az irodalomtudomány, nyelvtudomány és esztétika módszereit is egyesíti a maga szövegelméletében. A kötet méltó folytatása előzményeinek és a legjobb rövid áttekintése a szövegelmélet német irányzatának.

A munka, mint társai, szigorú, igen tömör sorrendben tárgyalja a felmerülő kérdéseket, mindenütt érdemi tudománytörténeti kitekintést ad. A kötet végén több mint másfél száz tételes bibliográfia, tárgy- és névmutató található. A szerző rövid előszavában jelzi, hogy kéziratát 1972 nyarán zárta le, és ez az idő a rohamosan fejlődő szövegelméletben már észrevehető. Különösen a szöveghasználat és a pragmatika területén jutott előbbre a kutatás. Ennek bemutatása azonban későbbi feladat. (Itt jegyezhetjük meg, hogy a jelenleg Bielefeldben működő Petőfi S. Jánoson kívül magyar szerzőket is idéz Schmidt, a magyar szövegelmélet azonban még nem érkezett el arra a színvonalra, hogy nemzetközi mértékben egyáltalán számon kellene tartani. Minderről az *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* 1975. évi kötete bővebben tájékoztat.)

A munka tulajdonképpen egy rendszeres szövegelmélet felépítése szerint halad, az egyes kérdéseket azonban tudománytörténeti megjelenésük szerint veszi sorra. Ez a megoldás helyeselhető, hiszen a szövegelmélet olyanynyra fiatal tudomány, hogy minden előzményei ellenére is csak az utóbbi évtizedben bontakozott ki, és a tudománytörténeti összefüggések most még nemcsak áttekinthetők, hanem szerves részei az elméletnek is.

Schmidt abból indul ki, hogy a szövegelmélet az információelméletnek a nyelvtudományba áramlásából keletkezett. Német területen 1968-ban Hartmann hangsúlyozta először a mondatnál nagyobb nyelvi tények elemzésének szükségességét, és ezt már akkor szövegelméletnek nevezte. Korábban pszicholingvisztikai és logikai előrejelzések mutattak csupán ugyanebbe az irányba, az egyszer megfogalmazott felismerések azonban egyforma gyorsasággal forradalmasították a nyelvészet, irodalomtudomány, kommunikációelmélet, sőt az érintkező pszichológia, szociológia, kultúrakutatás, néprajz módszereit is. Voltaképpen triviális az a felismerés, hogy a nyelv társadalmi tény, amely egy „nyelvi” vagy „kommunikációs cselekvéssorozatban” (*kommunikatives Handlungsspiel*) jelenik meg. Néhány terminus és módszer azonban lehetővé teszi e felismerés pontos megfogalmazását. Így került elő a szemiotikából a jeltipológia, főként pedig a szemantika és pragmatika fogalma, a modern kommunikációelméletből pedig egy sajátos pragmatikus közlésképeség, a *kommunikative Kompetenz* fogalma, amely egyszerre nyelvi, szociológiai és kulturális értelmű. Az új szövegelmélet így módon velejéig interdiszciplináris tudomány. Megtalálható benne az ún. *extenzionális szemantika*, amikor is szemantikai-logikai műveletek nyelvi-szövegbeli megfelelőit kutatják. Külön kategóriaként jelenik meg a *kontextus*, amely különösen jelentéstani szempontból fontos. Éppen a kon-textuális megközelítés pontosabbá tételét szolgálta a koherencia (*Textkohärenz*) vizsgálata, amelyből később a kontextuális szövegvizsgálat bontakozott ki. A nyelvi szituáció igen pontos leírását elsősorban a szövegelmélet pragmatikai oldalát fejlesztők nyújtották. Hovatovább új ágazatként bontakozott ki a *pragmalingvisztika*, amely egész sor nyelvhasználati és nyelvszociológiai jelenség összekapcsolását kísérelte meg, és a nyelvi cselekvést

a cselekvéssel általában hasonlította össze. Jellemző ebből a szempontból az a rendszer, ahogyan a német kutatók az ún. „társadalmi kommunikációt” (*Sozialkommunikation*) értelmezik. A rendszer voltaképpen azonos a cselekvések rendszerével:

virtuális	kompetencia	kód	szisztéma
realizált	performancia	beszédtény	norma
	individuális	duális	plurális

A táblázat minden rovata elé egyszerre tehetjük a „nyelvi” és „cselekvésbeli” előtagot, vagyis ez a nyelv cselekvésmo­delljét is megadja. Mások a szemiotika alapkategóriáival (*szemantika, szintaktika, pragmatika*) azonosítják a pragmalingvisztika főbb területeit.

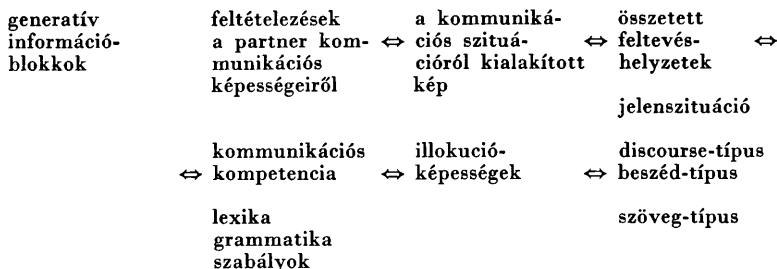
Mindez általános keretet ad a szövegelmélethez, de ezen túlmenően szükség van a szöveg speciális vonásainak, nagy rendező elveinek definiálására: a „kommunikációs cselekvésfolyamatok” pontosabb leírására is. Ez magának Schmidtnek a középponti gondolata, amelyet 1971-ben fejtett ki részletesen. Itt a nyelv­elsajátítás, nyelvhasználat, nyelvi cselekvések (*speech act*), a nyelvi műveletek, a műveleti szemantika (*Instruktionsemantik*), a szemantikai jegyek (*semantische Merkmale*) és szemantikai osztályok (*semantische Kategorien*), a referenciálmélet és az ezekkel összefüggő logikai, jelentéstani kérdések szerepelnek. Schmidt részletesen foglalkozik az egyes témákkal, amelyeknek már pusztá felsorolásából is látható, hogy itt a hagyományos nyelvtudomány jónéhány alapfogalmának (szó, mondat, nyelvi tény, ezek formai és jelentéstani vonatkozásai) újraértelmezéséről van szó, többé-kevésbé egy teljességre törő igényű nyelvelméletről. Ez a nyelvelmélet természetesen sokkal szélesebb körben fogalmazódott meg, mindazáltal a szövegelméletnek valóban köze van hozzá, és így azt mondhatjuk, hogy a kommunikációs cselekvésfolyamatok fedőnéven voltaképpen az egész modern (belső) nyelvelmélet előfordul itt. Ez is bizonyítja, hogy a szövegelmélet nem csak divatjelen­ségeként, hanem lényegét tekintve interdiszciplináris kutatási ágazat. Voltaképpen ezért is nehéz megállapítani, hogy a szövegelmélet egyes kategóriái pontosan milyen hagyományos kutatási témához tartoznak.

Schmidt részletesen foglalkozik három fontos fogalommal, a *propozíció*, a *preszuppozíció* és az összetett feltevés­helyzet (*komplexe Voraussetzungssituation*) kategóriáival, amelyek az utóbbi években a legkidolgozottabb, sokat tárgyalt és vitatott nyelvészeti-szövegelméleti témákká fejlődtek. Ezután a (külső) nyelvelmélet bemutatására kerül sor, a klasszikus kommunikációelmélet szövegelméleti interpretációjaként. Főként az adó és vevő közlésmodelljeinek részletezését adja, majd Searle 1969-es könyve nyomán a beszédtények (*speech act*) és az ún. *illocutionary* (voltaképpen a közlésfolyamatban való megfogalmazás) definiálásával, kategorizálásával foglalkozik. Ez a tipologizálás-kategorizálás lényegileg a mondat­szervezetek, modalitások és logikai műveletek rendszerezésére épül, és azoknak a nyelvi megvalósulását vizsgálja. Az utóbbi évek jellemző nyelvtudományi törekvéseinek lecsapódásaként itt is felmerült az univerzális kérdés, és az itt nyert felismerések segítségével a különböző formalizált illokució- és beszéd-típusok megformálása.

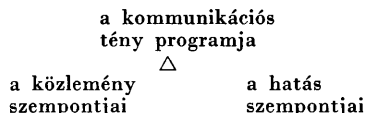
Voltaképpen ezek voltak azok az előfeltételek, amelyek lehetővé tették egy érvényes szövegelmélet felépítését. Ez a munka két területen nagyjából egyszerre indult meg, és köztük kölcsönös összefüggések is nyilvánvalóak, mindazáltal a fejlődés inkább párhuzamosnak, mint hierarchikusnak tekinthető. Csak látszólag egyszerűbb (és leíróbb) az ún. szöveggrammatikai (*Textgrammatik*) kutatás az ún. szövegelmélethez (*Texttheorie*) képest. Természetesen mindkét témakörben elég sok az empirikus probléma, és elég nagy a formalizálásra törekvő, elméleti igény. A szöveggrammatika voltaképpen *szövegmodelleket* vizsgál (és ezeket a transzformációs grammatika vagy szemantika, a logika vagy a cselekvéslógika eljárásainak segítségével próbálja megragadni). A szorosabb értelemben vett szövegelmélet előbb a szöveg (*Text*) és a szövegszerűség (*Textualität*) dialektikájából indul ki. Általában az előbbit az utóbbi alapján álló cselekvés eredményének tekintik, és ezt a cselekvést mind nyelvi-kommunikációs, mind logikai-szociális oldalról leírják. A szöveg jellegzetes struktúra-fogalom, amelyet legáltalánosabb értelemben a rendszerelmélet kategóriáival lehet bemutatni. A szöveg elemei a mondatok (*Satz*), amelyek azonban a fentiek alapján sok oldalról definiálhatók, és nem azonosíthatók a tradicionális nyelvészet mondat-fogalmával (jóllehet maguk a mondatok azonosak). A különbség itt nem a tárgynyelvben, hanem a metanyelvben keresendő. A szövegelmélet fontos

kategóriái még a szöveg funkciója és koherenciája, ebből adódóan a szövegtípusok kategóriája. Ezt azután a modellálás különféle eljárásaival lehet megközelíteni.

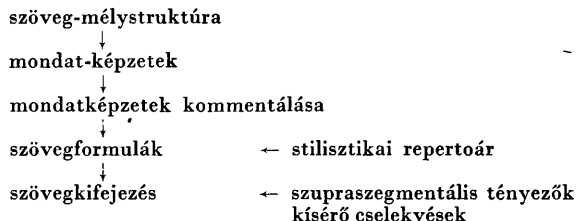
Könyve végén Schmidt egy ábrát közöl, amely egyszerre adja a mai szövegelmélet legfőbb kategóriái közti összefüggések diagrammját, s így módon a kötet összefoglalását — másrészt a szerző szavai szerint a jövő kutatások programját is, hiszen Schmidt szerint a szövegelmélet következő fejlődési korszaka abban áll majd, hogy az itt részterületekként jellemzett témák önállósodnak és tüzetes kifejtést nyernek. Ez a modell a szöveg generatív létrejöttét fejezi ki egy folyamatdiagramm képében. Némileg egyszerűsítve így mutathatjuk be:



Ezek egymással kölcsönös generatív kapcsolatban állnak, és együttvéve meg külön a szöveg-képződés repertoárját adják. A szöveg mint kommunikációs tényező egy hármasságot képvisel:



Ebből számíthatjuk a szöveg generálásának egyes szintjeit:



A két utóbbit speciális információs blokkok közvetlenül is befolyásolják.

Már ebből az elnagyolt sémából is látszik a mai szövegelmélet néhány eredménye, ugyanakkor célkitűzéseinek korlátozottsága is. Az egyszerűség kedvéért ezek közül csak néhányat, és ezeket is csak tézisszerűen foglalhatjuk itt össze. Schmidt érdeme, hogy egész könyvében szigorú következetességgel kezeli a fogalmakat, logikai apparátusa is megbízható. Az előbb idézett diagramm is jelzi, hogy céljának nem egy minden nyelvi tényt összegező szövegelmélet megrajzolását, hanem egy igazán következetes és összefüggő irányzat bemutatását tartotta. Ha azt mondhatjuk is, hogy a német iskolát pontosan idézi, nyilvánvaló, hogy már az általa időnként bemutatott angol, amerikai szövegelméletek is bizonyos mértékig (!) eltérőek. A francia és olasz szövegelmélet még radikálisabban más, a szovjet (és kelet-európai) szövegelméletről pedig a szerző nem ad információt. Az utóbbi területeken egyes kérdések (kijelentések szemantikai és logikai vizsgálata, generatív tipológia) igen magas színvonalon oldódtak meg. Voltaképpen Schmidt kézikönyvében kívül is egy „a szövegelmélet ma a világban” című antológiára lenne szükség. Addig azonban, amíg ez a munka meg nem jelenik (és ezt nem pótolhatják különben igen kiváló szövegelméleti tanulmány-antológiák), ez a könyv marad a leghasznosabb bevezetés a témakörbe. Konkrét példát voltaképpen egyet sem említ a könyv. Nem is ez volt a feladata, hanem a szövegelmélet nyelvelméleti és nyelvfilozófiai megközelítése. Ezt a célt elérte.

Ami a magyar olvasó benyomását illeti, a következőket mondhatjuk. 1. A szöveg itt voltaképpen más, mint a filológiában vagy az irodalomkutatásban megszoktuk. A szövegelmélet szerint a szöveg a konkrét kommunikációs folyamat egész nyelvi anyaga, és nem köthető írásbeliséghez, irodalmi értékhez vagy történetiséghez. 2. A kommunikáció szempontjából a szöveg a nyelvi faktor, amelyet azonban nem izolál a kutatás a kommunikáció egyéb, nem verbális formáitól (pl. gesztusok). — Mégis, itt csak a nyelvészet szempontjai kerülnek előtérbe. 3. Ez a szövegelmélet nem azonos a stilisztikával, poétikával vagy műfajelmélettel. A szövegek természetesen ilyen szempontból is jellemezhetők, és e tényezőkre utal is a szövegelmélet, anélkül azonban, hogy ezeket részletesen vizsgálná. 4. Külön kérdés a szöveg és a társadalmi gyakorlat összefüggésének problémája. Itt a kommunikációs cselekmény és a társadalmi akció-elmélet bevonásával a szövegelmélet megkísérli azt, hogy egyben szociológiai jelentőségű is legyen. Mindazáltal ez a helyesíthető megoldás nem jelenti még azt, hogy a szövegelmélet helyettesítene vagy pótolná akár a nyelvészociológiát-szociolingvisztikát, akár a társadalmi kommunikációelméletet. A szövegelmélet egyes-egyedül a szöveg szempontjából foglalkozik az idevágó jelenségekkel. 5. A szövegelmélet voltaképpen új területe a nyelvtudománynak: a hangtan, szótan és mondatan analógiájára ez a nagyobb nyelvi közlésegségekkel foglalkozik, az azonos szituáció és kommunikációs cél által meghatározott teljes közleményeket vizsgálja. Ily módon mintegy negyedik emelete a nyelvtudománynak, nem kétséges azonban, hogy további szintek is elképzelhetők. 6. Végül a bemutatásból is kiderül, hogy e szintet voltaképpen először ragadták meg a nyelvtudomány története során szabatosan, fogalmi szinten. Első tekintetre egy kissé elborzasztóan sok is az új terminus, ezek zömének létjogosultságát azonban nem vitathatjuk. A szövegelmélet foglalkozik a kategóriák közti összefüggésekkel is, mindazáltal e néhány év alatt még nem építhetett ki egy minden oldalról befejezett, zárt teóriát és terminológiát. Ez még hosszú idő munkája lesz. 7. A hazai filológiában általában igen tájékozatlanok voltunk a szövegelmélet újabb eredményeiről. Eppen e témakör interdiszciplináris jellege következtében a csak futólag idézett vagy hivatkozott részeredmények, izolált terminusok nem jelentették az említett jelenségek igazi értelmének felfedezését. Szükségünk volna egy szövegelméleti kézikönyv közzétételére, információk közlésére, tévedések eloszlására, a filológiai, irodalomtudományi, kommunikációelméleti kutatások eredményeivel összehangolt szövegelmélet megteremtésére Magyarországon is.

Voigt Vilmos

Staiger, Emil: Spätzeit. Studien zur deutschen Literatur

Zürich—München, Artemis Verlag, 1973.

Tanulmánykötetének rövid előszavában Staiger maga próbálja ezt a munkáját elhelyezni életművében. Felfogása szerint lehetséges egy napjainkig tartó, kétszáz éves nagy egysegről beszélni a német szellemtörténetben, és ennek a korszaknak, ill. e folyamat különböző szakaszainak ábrázolásai lennének eddigi fontosabb művei: a *Stilwandel* (1963) az előidőké, a *Goethe* (1952–1959) és a *Friedrich Schiller* (1967) a zenité, és a mostani gyűjtemény természetesen a Spätzeit, a kései korszaké. Kétszáz év német irodalomtörténetének kissé ötlesterű periodizálása ez a fejtegetés, és lényegében csak annak a körülírása, hogy a Staiger-művek végülis a tárgyalt anyag kronológiája szerint elrendezve valamiféle irodalomtörténetet adnak, ilyesmi is kikerekedhet belőlük. Staiger talán azoknak az elvárásoknak próbál ily módon megfelelni, amelyek a munkásságát figyelő szakmabelieket (René Wellektől Voigt Vilmosig) elfogták, amikor a *Kunst der Interpretation* (1955) szerzője irodalomtörténeti tanulmányokat tett közzé és gyűjtött kötetbe később. Az ilyenén várákozások azonban — ma már bizvást elmondható — nem teljesültek. Staigerből nem vált irodalomtörténész, aminthogy teoretikus sem lett, noha hírnevét ilyenként alapozta meg (és ma ilyenként éri a legtöbb támadás: *Grundbegriffe der Poetik* [1946] c. művét éppúgy, mint újabb keletű esztétikai megnyilvánulásait). Ennek bizonyítéka ez a kötet is, amely az előszó minden irodalomtörténeti kacérkodása ellenére is lényegében a *Kunst der Interpretation* kötet párdarabja. Annak néhány műelemzése (Mörike, Kerner, Meyer) ebbe a kötetbe illenék, egy valóban át is került ide (*Schellings Schwermut*), az itt közölték pedig feltűnés nélkül elvegyülhetnének amazok között. Műelemzés, műértelmezés, interpretáció csaknem valamennyi tanulmány, a szónak abban az értelmében, amit ugyan nem maga Staiger kezdeményezett, de amely jórészt az ő nevéhez kötődött, és amelynek jellemzéséül nemcsak a *Kunst der Interpretation* címét szokták felhasználni, de első, programmatikus tanulmányát is. Maguk az értelmezések, elemzések azonban nem feltétlenül illeszkednek

abba az eszmei, fogalmi hálózatba, amelyen belül Staiger maga is elhelyezi őket. Ma már, hogy a műelemzésnek ez az egész iskolája, irányzata kissé tudománytörténeti múlttá vált, talán az is megállapítható, hogy nem volt olyan gyökeresen új a kritika történetében, mint ahogy fénykorában, az ötvenes években és hatvanas évek elején látszott. Kétségkívül ergo-centrikus volt, de korántsem abban a fenomenológiai tisztaságban, mint ahogyan az irányzat teoretikusai (elsősorban Wolfgang Kayser) ezt körvonalazták. Egzaktsághoz, fogalmi apparátusához is szó fér, és Staiger nem véletlenül mentegetőzik a *Späzeit* elején subjektivizmusáért. A maga határain belül azonban kétségkívül kiváló elemzések olvashatók e kötetben, éppúgy, mint az előzőkben (és kiváltképp a nagy Goethe-monográfiában) is. Staiger egyik legjelentékenyebb elméleti ellenlábasa és vitapartnere, René Wellek is századunk öt legnagyobb műelemzője között helyezi el Staigert egyik előadásában.

A kötet — a bevezetőt nem számítva — tizenkét tanulmányt tartalmaz. Hármat Goethéről, kettőt Grillparzerről, egyet-egyet Rückertől, Platenről, Schellingről, Stifterről, Kellerről, Traklról és Bennről. A Goethe-tanulmányok közül kiemelkedik a *Fruchtbare Mißverständnisse Goethes und Schillers* című. A két klasszikus elméleti írásait (főként levelezésüket) boncolgatja, abból a szempontból, hogy helyenkénti egyetértésük milyen mélységes ellentéteket takar, hogy a terminusok használatában történt megegyezéseik milyen eltérő értelmezéseket tettek mindkettejük számára lehetségessé. A finom fogalomértelmezési munka, amely a szóbanforgó írókon kívül mozgósítja és bevonja az elemzésbe a két alkotó hihetetlenül gazdag és bonyolult egész életművét is, jelentős hozzájárulás a német klasszika kritikátörténeti jelentőségéről újabban megélénkült kutatásokhoz. Módszertanilag is újszerű azokhoz a terminustörténeti munkákhoz képest, amelyek ma nyugaton különösen divatban vannak. Egyrészt azért, mert nem vész el az etimológiai, nyelvtörténeti adalékok halmozásában, hanem a kategóriák konkrét tartalmát vizsgálja és szembesíti a különböző értelmezésekkel, másrészt pedig állandóan utal azokra a kapcsolatokra és összefüggésekre, amelyek az elméleti állásfoglalásokat a szépirodalmi produkciókhoz kötik. Így segít hozzá ez a tanulmány is például a kései Goethe műveinek helyesebb értelmezéséhez.

Goethe Felhő-ciklusának elemzés-sorozata (*Goethes Wolkengedichte*) jó példa arra, hogy Staiger mennyire nemcsak az adott műből indul ki egy-egy műelemzésénél, mennyire bevonja interpretációiba az esztétikátörténeti, stílustörténeti kontextus kínálatá fogódzókat. A Felhő-versek esetében például úgy közelít a poétikai jellemzők feltárásához, hogy vázolja a versek mögött álló természettudományos világkép sajátosságait, utal még Luke Howard *On the Modifications of Clouds* című munkájának hatására is. Erőteljesebben összpontosít a stílustörténeti szempontokra, valamint a műfaji lehetőségek tárgyalására a két epigon költőről szóló tanulmány (*Friedrich Rückert: Amaryllis, Platen: An eine Geißblauranke*). Különösen a Rückertől szóló tűnik jelentősnek. Ebben — eltekintve néhány életrajzi utalástól, pszichologizáló eszmefuttatástól — paradigma értékű poétikai jellemzést nyújt. A motívum-katalogusok leírásán kezdve, az idill műfaji sajátosságainak, a stíláriális ábrázolásoknak, a mű belső világának, a versek konkrét rétegezettségének, a ciklus szervezettségének olyan részletező és szinte minden ponton alaposan bizonyított képét adja, amely példamutatónak tekinthető. Itt érhető talán legkevésbé tetten a Staiger-féle műelemzés egyik feltűnő gyengéje, az értékelésnek, az érték-hierarchia kijelölésének bizonytalansága is. Nem arról van szó, hogy Staiger nem látja pontosan egy-egy művön belül a töréseket, a poetizáltság hiányait stb., sokkal inkább arról, hogy a műegyeszek összehasonlítását nem végzi el. Ezért vélheti úgy az olvasó, hogy egy „jól megcsinált” Platen-vers egyenértékű a hasonlóan magasfokú szervezettséget felmutató Goethe-vagy Benn-költeménnyel. Hogy ez nincs így, arra maga Staiger is utal, de vélekedését nem teszi plauzibilissé, sokkal kevésbé igyekszik ezen a területen bizonyító apparátust kiépíteni, mint egy-egy mű külön vizsgálatánál.

Rejtett polémia figyelhető meg a kötet egyik legérdekesebb tanulmányának (*Unausgesprochenes in Grillparzers Dramen*) már tárgyválasztásában, de méginkább kidolgozásában, néhány nyelvészeti fogantatású elemző eljárással szemben. Ebben a műben — eltérve különben szokásos módszerétől — nem teljes alkotásokat vizsgál, hanem egy-egy fontosabb drámai jelenetet, részletet. Következtetéseinek levonásához azonban ennyi is elegendőnek látszik. Tanulmányából nemcsak arra derül fény, hogy Grillparzer a szokásosnál is többet rejt az egyes dialógusok mögé, hogy a szövegből egyértelműen kivilágó magatartásmódok, gesztusok, metakommunikációs jelzések nemcsak többet, de egészen mást is mondanak, mint a „szöveg”, de arra is, hogy ez a jelenség bizonyos mértékig általánosnak tekinthető. A szövegbe kódolva, attól meghatározva alakul és bomlik ki az irodalmi mű belső világa, amelyet tehát a szöveg egyszerű szemantikai analízise nem hozhat felszínre, holott a mű hatótényezői közül a legfontosabbak közé tartozik. Ez általános következtetésen kívül természetesen nagy jelentőségű a tanulmány Grillparzer-képe is, amelyet bizvást tarthatunk az eddigi interpretációk közül a leghitelesebbnek, szándékos vázaltszerűsége ellenére is. Más oldalról egészíti ki az ebben elmondottakat Grillparzer naplójának analízise (*Grillparzers Tagebücher*), amelynek fontos

megállapítások olvashatók a naplóműfaj általános sajátosságairól, a romantika óta aktuális fragmentum-problémáról stb.

Legkevesbé sikeres a kötet két, nagy epikusokról készült tanulmánya (*Reiz und Maß. Das Beispiel Stifters; Gottfried Keller, Urlicht und Gegenwart*). Bár mindkettőben számos remek stílusanalízis és motívumelemzés található, jellegében mégis inkább világkép-elemző írás mindegyik. A művek kezelése ezekben válik már csaknem pusztán dokumentatívvá, eszköz voltában érdekessé. Ugyanakkor Staiger epika-fogalma is kissé elmosódott (még a *Grundbe-griffe* . . . meghatározásaihoz képest is). Kevesbé feltűnő ez Stifter esetében, bár az újabb vélekedések szerint nála sem áll annyira előtérben a kifejező, pszeudo-lirikus attitűd, annál inkább Kellernél, akivel kapcsolatban éppen a marxista kutatás (Lukács György) vetett fel olyan szempontokat, amelyeket Staiger nem látszik figyelembe venni. Az utolsó két tanulmány (*Zu einem Gedicht Georg Trakls, Himmel und Strom. Zu Gedichten Goethes, Platens und Benns*) már a megszokott magas színvonalú líraelemzési sort folytatja. A modern irodalom iránti elfogultságokkal és értetlenséggel vádolt Staiger, úgy látszik, jól be tudta illeszteni az általa kedvelt és kongeniális módon elemzett lírikusok sorába Gottfried Bennt is. (Bár szimptomatikus jelentőségű, hogy a napjainkig tartó irodalomtörténeti sorba huszadik századi alkotót csak egyet talált.)

Wolfgang Kayser vetette fel azt a gondolatot, hogy az irodalmi műveknek elképzelhető végleges interpretációja is. Ha nem is érthetünk egyet ezzel a vélekedéssel, az kétségtelen, hogy azokról az alkotásokról, amelyeket Staiger ebben a kötetében (vagy valamelyik korábbi művében) elemzett, nehéz elképzelni a kitűzött célok és vállalt eszközök adott szintjén teljesebb, kimerítőbb leírást. Ha nem is a kayseri értelemben tehát, de mégis sikerült Staigernek néhány „végleges” interpretációt adnia. Olyanokat, amelyek nemcsak a német irodalom történetével foglalkozók, hanem minden irodalmár „kötelező olvasmányai”, és a műelemzés, a kritika történetének maradandó dokumentumai.

Vajda Kornál

Borisz Eichenbaum: Az irodalmi elemzés

Bp., Gondolat, 1974.

Borisz Eichenbaum az 1914–1930-ig működő orosz formalista iskola egyik vezéralakja volt. Az orosz formalista iskola (Tinjanov, Szkovszkij, Tomasevskij, Jakobson, Propp stb.) és a cseh strukturalista és a lengyel integrális iskola elvei, módszerei termékenyítőleg hatottak és hatnak különböző irodalomtudományi irányzatokra. Nemcsak a strukturalizmusra; a más elvek alapján dolgozó marxista irodalomtudomány is gazdagodik e módszereket felhasználva, kiegészítve (lásd pl. a mai szovjet kutatásokat: Bahtyin, Uszpenskij). Eichenbaum válogatott tanulmányainak kötete pusztán ezért is megérdemelné a figyelmet. De jelentősége messze túlnyúl ezen. Az 1916-tól 1958-ig keletkezett írásokból egy kiváló, széles látókörű, egy iskola gyűjtőfogalmába be nem szorítható irodalomtudós és irodalomtörténész portréja rajzolódik ki.

Mennyiben dolgozik Eichenbaum a formalista iskola alapelvei, módszerei szerint, mennyiben alkotja és mennyiben haladja meg ezeket?

A saussure-i strukturális nyelvészet ösztönzésére, szembeszállva az akadémikus, a pszichologizáló és a szimbolista irodalomtudománnyal illetve irodalomfelfogással, a formalisták az irodalom sajátosságának, az „irodalmiságnak” (lityeraturnoszty) megközelítésére és önálló irodalomtudomány megteremtésére törekedtek. Irodalmon kívüli tényezőktől (történelem, filozófia, írói életrajz stb.) függetlenül próbálták meg elemezni a műveket. Jelentős pozitívum, hogy ráirányították a figyelmet a műalkotások sajátos szerkezetére (a műalkotás egységes, dinamikus egész) és az irodalmi nyelvre, a metrikára, a ritmusra, a cselekményre stb. — tehát a speciálisan irodalmi eszközökre. Az irodalom és az egyes irodalmi mű zárt rendszerként való, immanens vizsgálatában rejlik módszereik történeti értéke és elégtelensége is: a társadalmi-történelmi folyamattól eltekintő elemzések az egyes mű és az irodalmi folyamat lényegéig nem juthatnak el. Az „irodalmiságot” csak a nyelvi megformálásban, a nyelv sajátosságában keresik, holott a művészet nem egyenlő a közegével. A kötet bevezető tanulmányában Eichenbaum összefoglalja a csoport tevékenységét és annak fejlődését — melyet nem eleve lerögzített szabályok, dogmák irányítottak. Mindössze néhány közös alapgondolat és módszer tette lehetővé, hogy együtt dolgozzanak. Az új kutatások fényében módszereik tovább finomodtak, fejlődtek.

Hogyan nyilvánulnak meg ezek az alapelvek Eichenbaum korai tanulmányaiban?

A Karamzinről írottban (1916) még csak a régi irodalomtörténetírás hagyományaival

való heves polémia érződik. Az új módszer szárnyait bontogatja: Karamzin nyelvének és stílusának elemzése a filozófiai hatáskutatással párhuzamosan fut; egységes megközelítési mód, szintézis nem jön létre.

Az első virtuóz műelemzés a méltán híressé vált *Hogyan készült Gogol Köpönyege?* c. tanulmány (1919). Eichenbaum értően, sokoldalúan közelíti meg az elbeszélés nyelvi síkját: a nyelvi játékokat, a komikum nyelvi forrásait; a nevek, az akusztikai benyomások hangulat-keltő hatását; a mondat szerkezet és a szövfűzés sajátosságát. Bravúros módon apróságokból (pl. Gogol felolvasásmódjából) kiindulva lényeges láncszemet tud megragadni: az egész elemzésen végigvitt gondolatot, a gogoli stílus kettősségét. De a nyelvi síb leírása nem elegendő az analízishez — ez nem is a forma, csak a technika jellemzése. A további szintek (a kompozíció, a jellemelek, a cselekmény stb.) elemzése, a tartalom (történeti-társadalmi mozzanatok, az emberi sorok) feltárása, a mű műfaji, irodalomtörténeti összefüggésbe helyezése és értékelése — egy szóval a teljes műelemzéshez szükséges további lépések — elmaradnak. Szándékosan, mert a tanulmány külön kiemeli, hogy a szerző nem akar visszakövetkeztetni az íróra, a korra stb. — csak a művészi fogásokat, eljárásokat (prijom) veszi számba. Az iskola tagjai helyesen tiltakoztak ama mechanikus elképzelés ellen, hogy a forma pusztán a tartalom külső burka, de a tartalom és forma dialektikus egymásba átcsapását nem ismerték fel. A technikai fogásokat vizsgálták, melyekkel az író az anyagot elrendezi, az anyagot magát nem. A Gogol-tanulmány pregnánsan mutatja a formalista iskola hiányosságait és értékeit: relatív történelmi értékét — mint előrelépést az előzményekhez képest — és a marxista irodalomtudomány számára hasznosítandó értékeit is: a nyelvi szint egzakt elemzését, számtalan szempontját, eredetiségét, invenciózusságát — mint a műelemzés szükségese, de nem elégséges mozzanatát.

Eichenbaum hasonlóképpen szellemesen és találatkőnyon elemzi Schiller koncepcióját és a Wallenstein-dráma szerkezetét (*A tragédia és a tragikum*, 1919), de az eljárás-elmélet foglya marad, amennyiben a „művészet diadalát” nem a jellembrázolásban, a konfliktus és az emberi szenvedélyek együttérzést keltő megérkítésében, hanem az „eljárások” ügyes alkalmazásában és elrejtésében látja.

A formalista iskola sokat tárt fel a líra, a költői nyelv, a vers sajátos természetéből. E téren Eichenbaum (és Jakobson, Tynjanov) munkái úttörőek, jelentős felfedezéseket tartalmaznak. *A vers dallama* (1921) és *Az orosz lírai vers dallama* (1922) c. tanulmányok a dallam, az intonációs rendszer és a szintaxis viszonyát kutatják. A szerző bebizonyítja, hogy az intonációt megvalósító szintaxis versbeli szerepe fontosabb a ritmusnál, rendszerezi az intonáció-típusokat, lerakja egy egzakt verselmélet alapjait.

A húszas évek elején írt más tanulmányok a látóköz bővüléséről, útkeresésről tanúskodnak, a formalista iskola tematikájánál tágasabb körben mozognak. A *Puskin költészetének problémái* (1912) c. írás a stílus- és ritmusproblémákon kívül már történelmi kérdést is felvet: az orosz irodalom fejlődési folyamataiban keresi Puskin helyét. Ez és a *Puskin útja a prózához* (1923) c. írás arra a fontos elméleti kérdésre keres választ, hogy miért veszi át az orosz irodalomban a próza a lírától a reprezentatív műfaj szerepét. Itt még csak a váltás tüneteit — az irodalmi nyelv fejlődését, Puskin szubjektív szándékát — kínálja magyarázatul, nem a valóságos történelmi-társadalmi okokat. De a cikkekből érződik, hogy Eichenbaum szinte beleütközött a történetiség kérdésébe, hogy még jóval az iskola megszűnése előtt, belső ösztönzés hatására túllépett annak keretein.

Az átmenet az Ahmatova-tanulmányban (1923) válik különösen érzékelhetővé. Itt a szerző kora orosz lírájának irányzatait, művészeti elméletét és gyakorlatát elemzi; szimbolizmus, akmeizmus és futurizmus önfejlődését, közös pontjait, ellentéteit — feltárva viszonyuk dialektikáját: azt, hogy törekvéseik minek a tagadásaként vagy továbbfejlesztéseként jelentkeztek, milyen hatással voltak egymásra. Ebbe a gazdag összefüggérendszerbe ágyazza Ahmatova költészetét, a versek minden rétegét, a tematikát, a strofaszerkezetet, a szintaxist, a stílust, a ritmust, az akusztikai vonatkozásokat. Így a tanulmányból kibontakozik egyrészt Ahmatova lírájának sajátossága — a „lakonizmus és a kifejezés energiája”, a versépítés egyéni módszere —, másrészt a konkrét példa elemzése által élesebb megvilágítást kapnak az irányzatok közti összefüggések is.

Eichenbaum gondolatalkörének és módszereinek bővülése a formalista iskola felbomlása előtt és után, attól függetlenül, szükségszerűen maga után vonja a szélesebb történeti összefüggések megragadásának igényét. E fejlődés törés nélkül vezet el oda, hogy a műalkotások, korszakok, életművek elemzésekor a történelmi, társadalmi, az író személyiségével összefüggő, irodalmon kívüli tényezőket is újra figyelembe vegye a műfaji, nyelvi változásokból, az irodalmi élet jelenségeiből, vagyis az irodalom viszonylagos önfejlődéséből fakadó és a művön belüli tényezők mellett. Lehetővé vált, hogy — hasznosítva a művészi technika elemzésében eddig elért eredményeket — a műalkotást most már tartalom és forma, művön belüli és a művet meghatározó külső tényezők dialektikus egységében lássa, és arra is, hogy feleletet találjon az egyes műalkotások tematikáján túlmutató átfogó kérdésekre. A 30-as évek

elejétől írott tanulmányainak bármelyike jó példa erre. A *Lev Tolsztoj művészi ösztönzői* című tanulmány (1935) meggyőzően elemzi és érzékelhető közelségbe hozza az egész hatalmas Tolsztoj-életművet meghatározó etikai problémát; Tolsztoj emberi magatartásának hősiess, ugyanakkor anakronisztikus vonásait, „történelmi magányosságát”, ennek okait, társadalmi gyökereit. Emellett az életmű alapos filológiai ismeretének birtokában precízen dokumentálva mutatja ki e magatartás megnyilvánulásait az alkotómódszerben.

Hasonlóképpen a *Lev Tolsztoj ellentmondásai* c. tanulmányban (1939) is együtt van jelen gondolatgazdagság, tartalmi mélység és az adatok bősége, a nagy anyag biztos ismerete és világos elrendezése. Ez a mű Tolsztoj emberi és írói fejlődésének fő tendenciáit vázolja fel, és feltárja a tolsztoji élet és életmű lényeges konfliktusainak társadalmi és erkölcsi alapjait. Ugyanez mondható el a Majakovszkij- (1940) és Csehov- (1944) portrékról — e párlapos írások a költő és az író életművének, művészi módszerének legdöntőbb pontjaira világítanak rá; rámutatnak az ezeket meghatározó történeti és irodalomtörténeti összefüggésekre; és rendkívül találó, tömör jellemzést adnak.

Eichenbaum nem egyszer szembekerül a formalista iskola hatása alatt az irodalomról vallott korábbi nézeteivel. A *Lermontov művészi problematikája* (1939) c. dolgozatban — az *Alarcosbál* c. drámával kapcsolatban — a korábbi Schiller-tanulmánynál árnyaltabban közelíti meg a drámai katarzist, a néző „résztvétének”, együttérzésének kérdését. A Lermontovra tett hatás fényében differenciáltabban elemzi Schiller drámaszerkesztési koncepcióját is.

Az irodalmi fejlődés kérdése — mely a korai írásokban az írói eszközök, a költői nyelv változásainak regisztrálását jelentette — most középpontba kerül, és társadalmi meghatározói is feltárulnak. A *Puskin és Tolsztoj* c. cikk példászerűen elemzi Puskin hatását Tolsztojra. Nemcsak azt írja le, hogy mely korszakában hogyan viszonyult Puskinhoz és egyes műveivel, hanem megragadja azt is, hogy miért: melyek Puskin művészetének Tolsztoj korára már aktualitásukat veszített vonásai, és melyek azok — főleg prózájában és poémáiban —, melyekhez Tolsztoj élete egy bizonyos szakaszában kapcsolódni tudott, a problémák és a népelethez fűződő kapcsolatok hasonlósága miatt. Újra szembekerül a lírának és a prózának az orosz irodalomban bekövetkezett funkcióváltásának kérdésével. Észreveszi Puskin lírájában a „karcsúságot”, harmóniát, és azt, hogy ez bizonyos fokok „a művészi korszak végét” jelenti; a kieleződő társadalmi ellentmondások majd inkább az orosz prózában találnak kifejezési formára; ennek művészi kezdeteit szintén Puskin művei (a Belkin-elbeszélések) jelentik. A *Lermontov művészi problematikája* kimutatja, hogy a lírában Lermontov alkotott olyat, amihez Tolsztoj kapcsolódhatott: a lermontovi költészet meghasonlottságához, ellentmondásosságához és — gyakran íróiával leplezett — prófétikus hangjához. Ez a tanulmány a lermontovi pálya történetének döntő összefüggéseit ragadja meg. A Puskin—Lermontov—Tolsztoj tanulmányok együttesen pedig világosan megkérdőjelezzék az orosz irodalom legprogresszívebb fejlődésvonalát; a dekabrista ideológia jelentkezését Puskitól Lermontovon át „az utolsó láncszemig”, Tolsztojig.

A *Lev Tolsztoj művészi ösztönzői* és a *Lev Tolsztoj ellentmondásai* c. tanulmányokban a történelmi, ideológiai, etikai problémák láttatása mellett kicsit elhalványodik a műalkotások formájának, szerkezetének elemzése. A *Lermontov művészi problematikája* és különösen a *Korunk hőse* (1958) jelentik az igazi szintézist, a pálya csúcását. Az utóbbiban az irodalomtörténeti és filozófiai előzményeknek, a mű keletkezéstörténetének, filológiai problémáinak, az író fejlődésrajzáinak, a műfaj iránti szükségletnek, a hős jellemének, a mű kompozíciójának, mondanivalójának és hatásának elemzése példás egységbe olvad.

Eichenbaum a formalista iskola elveit nem alkalmazta dogmatikusan, és már azon belül is finomította módszereit, bővítette szempontjait. Így később törés nélkül folytathatta vizsgálódásait a megkezdett úton. Lenyűgöző az a hatalmas ívű fejlődés, amelyet pályája befutott, és amely ebből a jól válogatott, gondosan szerkesztett kötetből is kirajzolódik. A könyvet olvasva a szempontoknak, megközelítési módoknak folyamatos gazdagodása és a gondolatok bősége, az elemzések tartalmassága nyújtja a legnagyobb élményt. Vonzó a gondolkodásmód is: a szerző néhány alapproblémát gyökerénél megragadva egész korszakokat, életművet, folyamatokat világít meg; a „nagyokról” szóló tanulmányokból az egész orosz irodalomtörténet koncepciózus áttekintése bontakozik ki, a tudós jelenének, a korabeli szovjet irodalomnak a csomópontjaiig ívelően. Irodalomtörténeti, irodalomelméleti, filológiai ismereteinek mind gazdagsága, mind szellemes felhasználása, világos elrendezése megnyerő. Az áttekinthető, szinte „karcsú”-nak mondható tanulmányok stílusa is csiszolt, könnyed, egyszerű. Írásainak műfaji gazdagsága is meglepő: az irodalomtörténeti tanulmánytól az egy gondolatot taglaló esszén, műelemzésen, módszertani íráson át az írói portréig és az újságcikkig terjed a skála.

Kiemelkedő irodalomtudóst mutat be ez a kötet, akinek eddig egyetlen rövid írása volt olvasható magyarul (ugyanaz két antológiában). Csak az orosz és szovjet irodalomtudományon belül is van még jónéhány szerző (elsősorban Tinyanov, Bahtyin), aki hasonló figyelmet érdemelne, és akinek kötetével még adós a magyar könyvkiadás.

F. Bárdos Judit

Gyönyörű Bán Kata. — Régi magyar népballadák.

Válogatta, szerkesztette, a bevezetőt és a jegyzeteket írta: Faragó József.
Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár, 1973.
(Tanulók Könyvtára)

A magyar népballada egész kutatástörténetében rendkívüli jelentősége van az erdélyi balladáknak és kutatóknak. Kriza János és a „Vadrózsapör”, Ortutay Gyula sok kiadást megért *Székelly népballadák* kötete, legutóbb pedig Kallós Zoltán páratlan népszerűségű romániai magyar népballada-kötetei eléggé bizonyítják ezt. Faragó József, a vezető erdélyi magyar folklorista antológiája újabb bizonyossága ennek. Faragó érdemei jól ismertek mindkét hazában és a nemzetközi folkloristikában. Páratlan termékenységű folklorista, aki kötetek sokaságában tette közé a mások vagy maga által gyűjtött erdélyi és más folklór anyagot, kitűnő tájékozottságra valló, igen gondos jegyzetapparátussal látta el a népdalok, balladák, mesék általa szerkesztett kiadványait. Valahogy még vonzódik is az antológiák készítéséhez: érzékkel tud változtatni, elemében van, ha csoportosíthat, egy kissé magyarázhat jegyzeteiben. Jegyzetei, terjedelmes bevezetői vagy utószavai a tárgyalt kérdés teljes magyar irodalmának felhasználásával készülnek, és mivel rendszerint olyan romániai magyar kéziratok adat (zömmel a kolozsvári Néprajzi Intézet anyaga vagy éppen a saját gyűjtése) is a kezéigényben van, amely a magyarországi folkloristák előtt ismeretlen, még népszerűsítő jellegű könyvei is mindig új anyagot hoznak, a szaktudomány számára is nélkülözhetetlenek. A jelen kiadvány (mint a sorozat címe is jelzi) középiskolai segédkönyv, több mint húszezer példányban jelent meg (kár, hogy Magyarországon teljesen hozzáférhetetlen maradt), feltétlenül érdemes azonban arra, hogy szaktudományos szempontból is méltassuk. Faragó könyve ugyanis az archaikus magyar balladakincs eddig legérdekesebb gyűjteménye.

A magyar népballadáknak sok antológiája, illetve összefoglalása készült. Ortutay a maga *Székelly népballadák* kiadványát (1935-ben) tudatosan tematikus antológiának szánta. Dános Erzsébet magyar balladakatalógus-kísérlete (1938) szintén felér egy ilyen kiadvánnyal. A ma használatos kézikönyvek közül 1954-ben jelent meg Csanádi Imre és Vargyas Lajos *Röpi, páva, röpi!* c. kiadványa, 1968-ban pedig Ortutay Gyula és tanítványa, Kriza Ildikó antológiája *Magyar népballadák* címmel. Kallós már említett műve, a *Balladák könyve. Élő hazai magyar népballadák* először 1970-ben jelent meg, és ez is e sorba tartozik. E kiadványok mindegyike a balladákat műfajok, ezen belül típusok szerint osztályozza, hivatkozik a nem közötti variánsokra és a nemzetközi szakirodalom adataira is. Faragó József munkáját ez, valamint a mintaszerű román balladakiadványok, elsősorban Amzulescu 1964-es háromkötetes román ballada-katalógus-antológiája mintaképként befolyásolta: egyszerre könnyebbé és nehezebbé tette feladatát. Faragó nagyon helyesen szűkebb műfaji keretet választott, csak a klasszikus balladákkal foglalkozott. Nyilván a *Tanulók Könyvtára* további kötetekben kerül sor a most mellőzött újstílusú, tréfás és tánc-balladák közlésére. Ezen kívül a beosztásban a nemzetközi kutatás legfrissebb eredményeit követte, és válogatási szempontjai is szélesebbek, elfogulatlanabbak voltak, mint elődeié. Amíg például a „romániai magyar” vagy „székely”, vagy „élő” megjelölés szükségképpen kirekeszt, Faragó bárholnan vehette anyagát. Ezen kívül nem kellett törődnie a kiadványok önkonkurrenciájával sem. Például hazai balladapublikációink megfigyelhető, hogy a legismertebb változatokat éppen az újraközléstől való húzódozás miatt újabban nem veszik fel a gyűjteményekbe.

Faragó munkája részeiben is igen tanulságos. A majdnem 70 lapos bevezetés a magyar balladaműfaj elméletével foglalkozik. Előbb tánc (negatív) és dallam (pozitív) összefüggését említi a szöveggel. Tartalmilag elfogadja Ortutay Gyula és Vargyas Lajos véleményét, és a balladákat mitológiai, történeti és egyéni témájúakra osztja. Mint ismeretes, a magyar anyagban az első csoport meglétére nincs hiteles bizonyítékunk. A történeti témával Faragó bőven foglalkozik. Idézi folkloristák és esztéták fellelhető véleményét a magyar balladák történetiségéről. Leszögezi, hogy a ballada európai elterjedtségű műfaj. Ezután foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy van-e balladánkban nyoma a korábbi hősepikának. (Mint ismeretes, e téren a romantikától sem visszariadó „hívők” és a hiperkritikától alig megkülönböztethető „hitetlenek” ma is homlokegyenest eltérő nézeteket képviselnek.) E részekben Faragó igen diplomatikusan foglal állást az egymással elég élesen polemizáló magyar ballada-kutatók vitájában. Nem részletezi a nézetkülönbségeket, a mindenki által elfogadható pozitívumokat sorakoztatja fel. Ez a megoldás a kiadvány szempontjából az egyetlen lehetséges út volt, mivel nem középiskolai tanulók asztalára való a szakkutatók által sem tisztázott részletkérdések kitergetése. Persze, még ez a megoldás sem minden nehézség nélküli. Faragó például részben idézi Vargyasnak a honfoglalás előtti epikumnak balladánkban való továbbélésére vonatkozó hipotézisét, viszont egyáltalán meg sem említi Vargyas „francia réteg”-elméletét. Hallgatásából arra követ-

keztethetünk, hogy ezt nem osztja, és balladáink rétegeit továbbra is a hagyományos filológiai módszerrel (vagyis a ránkmaradt szövegek, hivatkozások, esetleg történeti nevek és események kronológiája alapján) datálja. Itt Faragó hivatkozik a korábbi kutatók által már említett nyomokra. Noha nem részletkérdések boncolgatása e recenzió célkitűzése, mégis megjegyzendő, hogy az 1547-es levéladat a *Fehér László* ballada magyar nyelvű meglétét még nem bizonyítja, a Schesaeusnál fennmaradt szövegrészlet Kendi Annáról (1557 után) is csak a lehetőségét adja a tragikus dálnak. Széphistóriáink és balladáink kapcsolata pedig többféle műfajtörténeti fel fogásban hangzott el. Általában azt mondhatjuk, hogy soha sincs arra bizonyítékunk, hogy éppen a balladából alakult volna ki a széphistória. A fordított út sokkal természetesebb. Így a *Szilágyi és Hagymási* ballada esetében az 1560 körüli, *A katonalány* balladánál az 1570 körüli, a *Kádár Kata* esetében az 1578-as széphistória-párhuzam voltaképpen *terminus post quem*-nek fogható fel. Faragó nem állítja az ellenkezőt, mindazáltal itt is diplomatikus megfogalmazása nem eléggé egyértelmű. Abban viszont igaza van, hogy az adatok ilyen sokasodása az 1550-es és 1580-as évek között cseppet sem véletlen. Ha ma már nem is osztjuk mindenben Solymossy Sándor érvelését, aki e kortól kezdődőnek véli balladáinkat, annyi nyilvánvaló, hogy ekkor olyan műfaji változás, fejlődés zajlott le, amely a ballada kialakulása szempontjából nálunk perdöntővé vált. Igazat adunk a *Pajkos énekben* és Veresmarti Mihály *Intő s tanító levél* című művében egyaránt megmaradt „tolvajének”-nek a betyárballadához kapcsolását illetően. Jelenlegi tudásunk szerint ily módon 1603 és 1639 körülről maradt ránk legrégibb ballada-szövegünk. (Mint Faragó is írja, a balladagyűjtés első nyomtatott termékei csak a 19. században látnak majd napvilágot.)

Amit Faragó a változatokról és azok történeti alakulásáról ír, nem szorul magyarázatra. Ezután a freiburgi balladarendszerezés szempontjait közli, utal magyar előzményeire. Voltaképpen mindezeket továbbfejleszti, amikor anyagát 10 tematikus csoportra bontja. A régi balladák között a próbatétel – szerelem – tiltott szerelem – eladott leány – asszonyi sors – házasság – anya és gyermeke – gyilkosok – rabság, szabadság témájú csoportokat különít el, mindegyiknek rövid esztétikai jellemzését is adva. Ez a kísérlet minden korábbi magyar előzményénél sokkal körültekintőbb, mégsem lesz utolsó szó balladaosztályozásunkban. A nemzetközi folklorsztikában az utóbbi évtizedben éppen a ballada- (és monda-) katalogizálással foglalkozva figyelemre méltó eredményeket ért el. Az említett freiburgi beosztás több csoportja (3. szerelmi, 4. családi, 5. társadalmi, 9. indokolatlan emberi kegyetlenségről szóló balladák stb.) érintkezik Faragóéval, azonban a német, szlovén, skandináv és nem utolsósorban az angol – amerikai balladakatalógus-javaslatok (legkivált Kumer és Wilgus jegyzékei) a fenti beosztás alcsoportjait is kidolgozták, és itt valamilyen „tematikus akció” köré csoportosították a típusokat. Faragó néhány megnevezése (pl. „próbatétel”, „tiltott szerelem”, „eladott lány”) megfelel a módszernek, mások azonban olyannyira általánosak, hogy semmit sem árulnak el a ballada cselekményéről (pl. „szerelem”, „asszonyi sors” stb.), és ezért természetesen alkalmatlanok arra, hogy tipológiai csoportot formáljanak. Ismétlem, Faragó még így is legmesszebb jutott a ballada almfajjainak definíálásában, kísérletét azonban sokkal következetesebben, a legújabb nemzetközi eredmények figyelembevételével néhány év múlva újra át kell gondolnia.

Mint minden Faragó-antológiában, itt is külön fejezet foglalkozik a tartalmi-formai kérdésekkel. Utal arra, hogy a régies balladák terjedelmesebbek (itt megnyugtató módon maga hivatkozik a sorszám-adatok értelmezésének nehézségére). A balladai homály esetében elfogadja Arany János pszichológiai magyarázatát. Észérint azért homályosak a balladák, mert nem a történeteket, hanem a hősök lelkiállapotát ábrázolják. Ez költői, de teljesen tarthatatlan magyarázat, amely minden ballada-kézikönyvünkben helyet kapott. Van ugyan benne igazság, a kérdés lényege mégis egészen más. Az ún. balladai „homály” minden strofikus (polistrofikus) műfajban megtalálható, balladában, gnómius költeményekben, többstrófás lírai dalokban, gyermekjátékok szövegében egyaránt. Voltaképpen itt a hosszú történet szukcesszivitása és a strofikus forma szaggatottsága közti dialektika megnyilvánulását figyelhetjük meg, egy szerkesztési sajátosságot, amely csak kivételesen lehet pszichológiai (vagy éppen formai) szempontból az átlagnál jobban kihasználva. E téma egyszer megérdemelne alaposabb tanulmányt is. Arra viszont röviden utal Faragó (bár itt sem elég határozott), hogy van „álhomály” is, vagyis néhol a régies műfaj szövegromlásából származik a töredékesség, az adatközlők fejeletésének, régi gyűjtések hiányosságának a következménye. Persze, a homály nem e „szövegromlás” jelenségeiből ered, annál régebbi jelenség. De ezt is figyelembe kell vennünk, ha szövegkiadványainkat lapozgatjuk. Egyébként a magyar ballada az európai „homályosság” átlagával rendelkezik, a műfaj nemzetközi példányai hasonlóak. Ez is érv amellet, hogy itt egy poétikai magyarázatot kísérleljünk megadni.

Amit Faragó az ábrázolásról, tipizálásról, a cselekmény drámai tömörítéséről, az ismétlésről, gondolatritmusról, strofaismétlésről ír, megegyezik a mai köztudattal, és arról pontosan tájékoztat. A verselés leírása is tradicionális, de elevenebb, itt a gyűjtő és kiadó tapasztalata jobban érvényesült az első tekintetre furcsa jelenségek magyarázatában. Az alli-

teráció jelenségeit is jól ismerteti. Természetesen e témák részletes stilisztikai elemzése nagyon sok felfedezést hozhatna — erre azonban e kötet előszavában tér sem volt.

Maga a szerző mutatja be 125 balladaszövegét, amelyek közül 100 romániai és az ötöd-rész magyarországi eredetű. Ez az arány mindennél jobban igazolja, milyen kulcsszerepe van régi balladáinkban a keleti területnek. Ezen belül is ad táji beosztást a kötet. Összesen több mint 20% csángó szöveg. Faragó külön is foglalkozik e jelenséggel. Igen megszívlelendő módon magyarizatként nem azt említi, hogy ez lenne a magyar ballada régiességének bizonyítéka: éppen fordítva, különösen a csángó hagyományban a több típus meglétét a műfaj kezdeti fokának, kialakuló szakaszának bizonyosságaként említi. Ehhez csak annyit tehetünk hozzá, hogy a mai „vadrózsa-pereskedők” általában a típusok számainak összevetésével próbálják eldönteni a prioritás és az átadás-átvétel kérdéseit. Éppen a csángó és székely ballada sok típusa jelzi azt, hogy a műfaj keretei nyitottak, és természetesen a környező népek balladakincsével (vagy egész folklórjával) is kapcsolatot mutatnak. Csak a távollévők számára paradoxon, hogy a magyar népballada keleti típusai csak román kontextusban érthetők igazán (e témának szakértője, úttörője is Faragó), ugyanakkor a román ballada műfaji és történeti problematikájában a magyar ballada a koronatanú. Nem átadás-átvétel egyszerű, kölcsönös folyamatára gondolok (bár erre is itt a legtöbb példa az egész magyar balladakincs területéről), hanem a hősenek — rítusének — mitológiai ballada — hősballada — „családi” ballada sokszoros műfaji egymásmellettségére. Teljes balladaműfaj-sorozat csak a román + magyar anyagból állítható össze, külön-külön egyik nép balladakincse sem „teljes”. Ez is olyan téma, amely részletes vizsgálatot igényelne.

Faragó végül a székely népballadák tudományos jelentőségével foglalkozik. Archaikusságukat a peremterülettel magyarázza, ugyanakkor azonban kivirágzásról is beszél. Egy kissé ellentmondásos e két megállapítás, és a szerző helyesen a székely társadalom életével magyarázza itt a balladák szépségét, megmaradását. Hasonló jelenség ez, mint lírai dalaink, meséink esetében. (A székely mondakincset nem ismerjük ahhoz eléggé, hogy erről véleményt formálhassunk.) Sok érv szól amellett, hogy itt mindenképpen a 18. század végétől a 19. század végéig terjedő korszak egységes folyamatát fedezzük fel: ekkor bontakozik ki egy gazdag, meglepő művészi értékű hagyomány. Lehet, hogy eredetét tekintve ez a hagyománytömb régibb korokból származik. De székely (vagy általában „keleti”) balladáink, úgy, ahogyan a kiadványokból ismerjük őket, a múlt századot idézik, nem korábbi korszakokat. Formailag a rimelés fejlett volta, a strofikus szerkesztés következetessége bizonyítéka ennek. De az ismétlés, az állandó jelzők és a balladai stilizálás nem egy vonása ugyanezt sugallja. Igaz, a régibb feljegyzések éppen ilyen irányban stilizáltak, az újabb (főként a csángó) gyűjtések pedig jóval rendezetlenebb, kiforratlanabb formát tükröznek. De itt éppen a rögtönzéses szerkesztés sejtíti, hogy nem mindig gondolhatunk évszázadok tradíciójára. Nem véletlen, hogy a kötet címében is jelzett „rég” magyar balladák ily módon nem is olyan régiek. Ez persze nemhogy elvenne értékükből, inkább még növeli fontosságukat a magyar történeti folklórisztika szemében.

A bevezetés után következik a 125 szöveg, dallamok nélkül, gondos válogatásban, pontos szöveggel, bár egy kicsit nyelvileg egységesítve. A *Függelék* közli a szerkesztő szavait a válogatásról és szerkesztésről. Csak nyomtatott forrásokat használt, közli a nyelvi átírás elveit, a helymeghatározás kérdéseit, még kis irodalomjegyzéket is ad. Külön közli azt a *Forrásjegyzéket*, ahonnan a közölt szövegek lelőhelyére bukkanhatunk. Ezt követik az egyes szövegekhez fűzött rendkívül tömör jegyzetek. Itt arra is hivatkozik, ha valahol dallammal hozzáférhető a ballada. A rövid *Tájszójegyzék*, majd a *Cím- és szövegmutató* eligazít. Egyetlen kifogásunk tartalmi: a legutolsónak, tizedik csoportban *Távilágiak* címmel közölt balladák (pl. *Ördögölégény*, *Júlia Szép leány*), ha nem is mitologikus balladák, mindenképpen előbbre kerülhetek volna. Ez is utal a tipologizálás nehézségeire.

A filológus szemlélet azzal zárhatjuk, hogy a jól válogatott, pontosan gondozott kötetet hasonlóan potomon áron a magyar iskolások számára is meg kell jelentetni.

Vogt Vilmos

Szenczi Miklós: Valóság-hűség és képzelet

Modern Filológiai Füzetek 23. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975.

Szenczi Miklós új könyve azt a célt tűzte maga elé, hogy egyetlen aspektusra irányítva a figyelmet, Coleridge kritikái nézeteihez vezesse el az olvasót. Az angol romantika e nagy alakjának költői teljesítményét nem vitatják, kritikai munkássága körül azonban korántsem alakult ki olyan egyetértés, amely lehetővé tenné higgadt, érdemének megfelelő elhelyezését akár az angol, akár az egyetemes esztétika történetében, éppen ezért igen csak ideje bizonyítani

„Coleridge kritikai lángelméjét, amely még ma is, két évszázaddal a költő születése után is elevenen él s nagy jelentőségű számunkra”. Az előbb említett egyetlen szempont Coleridge-nek a költői képzeletre vonatkozó elmélete, s az a szándéka, hogy a képzeletet és a természetűséget elvét összebékítse. Hogy feladatának eleget tegyen, Szenczi hatalmas filozófiai és esztétikai anyagot rostált át az antikvitástól a romantika koráig és azon túl is, hiszen a páratlanul gazdagon burjánzó, ám végső soron ugyanazt a két felfogást variáló megítéléséhez a marxista esztétika mércéjét használja, igénybe véve természetesen mindazt, ami a polgári elméletekben helytálló. Huszonhét évszázad esztétikai gondolkodásának Platóntól és Arisztotelészről Ransomig és Lukácsig terjedő ívén keresi a szerző Coleridge helyét, egyedülállóan széles körű nyelvismerettel, történelmi, filozófiai és irodalmi tájékozottsággal. A kitekintés extenzivitása szigorú filológiai fegyelemmel párosul, amely, ha kell, a görög szövegek értelmezésének problémáira is kiterjed, biztosítékul annak, hogy, ellentétben jónéhány termékeny szerzőnkkel, a vizsgált terület tág határai itt nem vezetnek felületességhez, nem válnak pongyolások forrásává.

A könyv első nagy egységéhez, a Coleridge előtti esztétikai rendszerek áttekintéséhez (*A mimézis elve a XVIII. század második felében*), mint jeleztük, Platón és Arisztotelész szolgálatára kiindulásul. Az előbbi, legyűrve ellenérzéseit, *A lakomában* eljutott odáig, hogy a költőket és művészeket felvegye az alkotók sorába, és elismerje, hogy a földi szépségek élvezetnek a tökéletes szépség látomásához, ami nem csupán a szépség képmásainak megteremtését teszi lehetővé, hanem a valóságokét is. E felfogás még Arisztotelészre is hatott, mert végül is nem tagadta, hogy a költészet az örülttség jegyeit viselheti magán, de, mint köztudott, a mimézis tanának megalapozása összehasonlíthatatlanul nagyobb jelentőséggel bír rendszerében. Az ókori szerzők nézeteinek történetét áttekintve a könyv az eredeti gondolatok ellaposodásának tényére hívja fel a figyelmet. Az utánzást Horatius korában „más művészek utánzására vagy a tényleges körülmények és szokások visszatükrözésére korlátozzák”, Plótinosznál pedig a platóni elv, amely szerint a művészet az „utánzás utánzása”, kiegészül a romantikus értelmezést előlegező újabb tétélekkel. Plótinosz, ellentétben mesterével, aki a kézművest is többre tartotta, mint a művészt, azt hirdeti, hogy a művész az ideák birodalmában honos minták utánzásának képességével rendelkezik.

Az ókori gondolkodók eredményeinek továbbéléséről, neoklasszikus kodifikációjáról kitűnően dokumentált összefoglalót olvashatunk *A neoklasszikus esztétika válsága* című fejezetben. A teljes ismertetésre nem vállalkozhatunk, hadd emeljünk ki ezért csak néhány nevet az orientáció és az érvelés menetének érzékeltetése céljából. Mint a második részben bőven lesz róla szó, Coleridge-et gyakran illették a plagizálás, a német filozófusoktól és esztétáktól való szemérmetlen kölcsönzés vádjával. Noha a kölcsönzés ténye tagadhatatlan, Coleridge kritikai elmélete korántsem tekinthető az angol hagyományba erővel átlántált idegen hajtásnak, mivel a képzelet és emberi elme alkotó erejéről vallott, valójában Platóntól eredő gondolatait neoklasszikus köntösbe kényszerítő Shaftesburyt jól ismerték Európában, így Németországban is, ahol Herder, Goethe, a Schlegel fivérek és Schelling tanultak tőle, hogy aztán az angol romantikus költőre tett hatásuk révén eszméik egy részét visszaszármaztassák Angliába. A közvetlen elődök közt tartja számon Szenczi Diderot-t, aki az alapos megfigyelés, az érzéki közegbe ágyazás principiumai mellett a képzelet és az ítéletképesség szerepét hangsúlyozza, a természetűség és az alkotó képzelet követelményeinek összebékítése felé téve jelentős lépést. Ez a fejezet tartalmazza Johnson utánzás-felfogásának tüzetes elemzését is. A nagy polihisztor elméletét leginkább azzal jellemezhetjük, hogy — s itt ismét a neoklasszikus esztétika válságával kerülünk szemtől szembe — a mimézis elvét a neki különösen kedves erkölcsi igazság, költői igazságszolgáltatás követelményével próbálta összeegyeztetni.

A meroving XVIII. századi rendszerek magukban hordják tehát felbomlásuk csírait már megszületésükkor, s a társadalmi-gazdasági változások kísérőjeként bekövetkező irodalmiak között csakhamar megjelennek a teoretikus reagálások is. Ahogy a romantika elutasította az előző korszak meroving, a költői szabadságot korlátozó szemléletét, az új esztétika is a szabályok, kötétségek zsarnokságától akarja megszabadítani a művészetet. Az úttörő kísérleteknek szentelt elemzéseket a könyv egyik legizgalmasabb fejezete követi, amely *A mimézis romantikus és marxista értelmezése* címet viseli. Romantikus társai körében teljesen magányos álláspontot képvisel Blake: míg amazok számára a természet és az ember viszonya jelenti a legnagyobb problémát, ő a természetet és utánzását akadálynak tekinti, s az alkotás isteni eredetét, a képzelet mindenhatóságát hirdeti. (Szenczi *Blake tanítása a képzeletről* címmel a Filológiai Közöny 1969/1—4. számában tett közzé tanulmányt.) A romantikus mozgalomra jellemzőbb azonban Wordsworth kísérlete a tapasztalat valamennyi szintjének összhangba hozására. A korai romantika még bizakodva indult a megvalósíthatónak vélt egység keresésére, ám — s ezt Byron pályája szemlélteti igen meggyőzően — ember és természet diszharmonijának érzete csakhamar megtorpantotta a lendületet. A változás társadalmi-történelmi hátteréről néhány tömör passzus utal a francia forradalom ébresztette remények és illúziók szertefoszlására, amelyhez

később újabb kiábrándító tapasztalatok járultak, és a természet mint idillikus menedék képzetének helyébe benyomul a „vörösfogú, ragadozó karmú Természet” tenyisoni látomása.

A kifejező elméletek megerősödését a XVIII. század második felétől jónéhány esztétikai rendszerezés jóváhagyólag tárgyalja. A szerző igazolja velük szemben a marxista álláspontot, és a felfogását támogató újabb elméletek után, mintegy végsőként a kérdésben elhangzott vélekedésekhez, röviden foglalkozik Lukács mimézis-elméletével. Lukács eredetiségét többek közt annak kimondásában látja, hogy „az objektív valóság történelmisége szubjektív és objektív alakját éppen a műalkotásban nyeri el”.

Ezután tér rá a könyv a második részben tulajdonképpeni témájára, Coleridge-nak a természet és képzelet kérdésében kikristályosított gondolatrendszerére. Részletesen vizsgálja az egykorú német filozófia, mindenekelőtt Kant hatását, számos bizonyítékot idéz a plagizálás vádjá ellen, s a válasz kimunkálásában lényegesen többet nyújt, mint Welck az *A History of Criticism*-ben. Welck csak annyit ismer el, hogy Coleridge „eszméinek egy része végső soron ókori eredetű”, mégha Németországból származik is, és hogy egységesítő törekvéseit az „empirikus lélektan hagyománya és a német idealisták dialektikája” közti ingadozása futtatta zátonyra. Szenczi arra hívja fel a figyelmet, hogy e konfliktus már a görög filozófiában jelentkezik, s hogy „maga Coleridge a filozófia egész birodalmát két nagy területre osztotta, amelyek közül az egyiknek élén Platón, a másiknak élén Arisztotelész áll. A brit empiristák és a német idealisták közti összecsapás ebben a megvilágításban nem egyéb, mint az ókori, eldöntetlen vitának a felújítása, modern változata”. Az angol költő olyannyira érvényesnek hitte a Platón és Arisztotelész filozófiájában megtestesülő antitézist, hogy fennmaradását az emberiség egész történetére kiterjesztette. Nemcsak előadásokat és tanulmányokat szentelt a kérdésnek, hanem legismertebb költeményében, *A vén tengerész*-ben sikeres kísérletet is tett a képzelet és természet-hűség elvének egyidejű megvalósítására. E műben bővelkednek a természetfeletti események és jellemek, mégis, ami lejátszódik, olyan érzelmi reakciókat vált ki, amelyek akkor keletkeznek, ha a történetet valóságosnak fogadjuk el.

De Coleridge nem csupán saját művészi gyakorlatában volt következetesen hű önmagához, hanem barátja és szövetségese, Wordsworth költészetének a megértésében, megítélésében is. A *Lyrical Ballads* verseinek szembesítése eszményeivel eléggé elmarasztaló konklúziókat sugallt számára, amelyekkel a könyv meggyőzően és azonnal vitába száll, mert bár elismeri a költő kritikai lángelméjét, nem tekinti egyedül üdvöztetőnek mégoly mélyenszántó elképzeléseit sem. Ennél is jelentősebb azonban, hogy az eszmerendszer alapjainak feltárása hozzásegíti Szenczit a *Biographia Literaria* egységének tisztázásához. Coleridge előbb a társadalmi tényeket, az angol és walesi parasztság nyomorúságát s a nyomorúság következményét, az esztétikai fogékonyság tompulását állítja szembe Wordsworth nézeteivel, amelyek az alsóbb néposztályok életének eszményítésébe torkoltak, ám az érvelést látszólag megtörve, félúton Arisztotelésznek arra a tanítására hivatkozik, hogy a költészet tulajdonképpen *ideális*. Szó sincs törésről — hangzik az érv —, Coleridge egyszerűen csak annyit akart mondani, hogy „a költő a tapasztalati anyagból olyan elemeket választ ki, amelyek valamilyen idea kifejezői. Ily módon az 'utánczás', illetve a 'valóságábrázolás', a 'természhűség' arisztotelészi fogalomhoz a 'képzelet' alkotóképessége fogalmát társítja.”

Hosszan lehetne még folytatni a könyv ismertetését; a fantázia és képzelet coleridge-i megítélését, Shakespeare-kritikájának lényegét érintő fejtegetések különösen megérdemlik, hogy felhívjuk rájuk a figyelmet. A *Valóság-hűség és képzelet* példamutatóan alapos és rendszeres, távoli és bonyolult összefüggéseket feltáró munka. Bár a téma az anglisztika köré tartozik, valamennyi nagy európai irodalom kutatójának közvetlenül hasznosítható ismereteket kínál. Szenczi professzor keze alatt anglisták egész nemzedéke nőtt fel Magyarországon, s jóleső érzéssel nyugtázzuk, hogy — bár a katedrálról visszavonult — nem szűnt meg tanítani. Valamennyiünk nevében mondom: várjuk további műveit.

Sarbu Aladár

Jacques Chevrier: Littérature nègre

Párizs, Armand Colin, 1974.

Lilyan Kesteloot, Janheiz Jahn, Robert Pageard, Édouard Eliet és Jacques Nantet összefoglaló munkái után egy új, a néger irodalommal foglalkozó könyv jelent meg. Szerzője a Párizs III-as és Párizs XII-es fakultásoknak, a Sorbonne kihelyezett tagozatainak afrikai és összehasonlító irodalommal foglalkozó tanára.

A könyv kritikusa (legalább) két kérdést kell hogy föltegyen magának ismertetése legelőjén: miben áll Chevrier könyvének jelentősége a többivel szemben, és mit jelent a címben a „nègre” szó alkalmazása? A néger irodalommal foglalkozó szakemberek és érdeklődők számára mind a mai napig két komoly, tudományos és egyéni apparátussal dolgozó mű állt rendelkezésére: egyrészt Lilyan Kesteloot *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature* és Janheiz Jahn *Muntu* c. műve. Sajnos, mindkettő elsősorban a néger irodalom kezdetével, kialakulásával foglalkozik, és mellőzi az utolsó évtizedek irodalmát. Nantet, Pageard, Eliet munkái pedig, bár belenyúlunk napjaink irodalmába, színvonal tekintetében nem mindig nyújtják azt, amit elvárnánk tőlük.

Jacques Chevrier tolla egy bonckés hidegségével vág utat ebben az egyre gazdagabb és még ma is alig ismert irodalomban. Könyve bemutatja Afrika, Madagaszkár és az Antillák francia nyelvű irodalmát, a kezdetektől napjainkig.

Az afrikai irodalom — de maga Afrika is, mint kontinens — egzotikumként jelenik meg a XIX. századi írók-költők műveiben. Verne és Loti egyaránt ilyen szemszögből vizsgálják, bár különböző helyzetekben. A XX. század első évtizedeiben Delafosse és Frobenius munkái útnak kaput az ismeretlenség eladigg áthatolhatatlan falán, hogy ma végre vitakozhassunk, gondolkodhassunk rajta. A szerző kiemeli, hogy a könnyítések ellenére az írott, könyv alakban megjelenő irodalom még ma is egy elit réteg kiváltsága. Ennek oka egyrészt anyagi — a könyvek nagyon drágák, másrészt társadalmi — az afrikai társadalom kollektív jellegű lévén, az olvasás pedig individuális, ez utóbbi kiszakítaná az egyént a közösségből, amelynek szerves alkotórésze.

Az afrikai földrészt és annak lakói iránt persze már a XIX. század előtt volt érdeklődés: erre mutat Rabelais és Montaigne néhány megjegyzése. Az igazság az, hogy ebben az időben Európa szinte kizárólag kereskedelmi célok miatt érdeklődött Afrika iránt: a szellemi központok hidegen hagyták. A XIX. században — annak vége felé — előtérbe kerül a gyarmatok megismertetése, ami együtt jár ezen területek lakosainak lenézésével: a művekben főleg a gyarmatosítók szerepelnek, nem a gyarmatosítottak. Maupassant, Daudet, Verne, M. de Vogüe dicsőítik a gyarmatosítást.

A XX. század izmusai (kubizmus, szürrealizmus), bár „felfedezték” a távoli földrészek művészetét, azt hitték, a néger szobrok nem kötődnek semmilyen mitológiához vagy irodalomhoz: nagy tévedésükre, szerencsére, azóta fény derült. Az európai eseményekkel körülbelül egyidőben Amerikában a „Néger-reneszánsz” veti fel a színesbőrűek problémáját. Sajnos, a mozgalom, több ok miatt, hamarosan megszűnik, helyesebben elbukik. Hatása az első világháború után az Antillákon érződik, ahol az események felgyorsulnak, és a színesbőrűek emancipációs törekvései tapintható formát öltenek. 1932-ben megjelenik a *Légitime Défense*: hatása, részben belső okok miatt, nem olyan, amilyennek kellett volna lennie. A legnagyobb lendülettel Martinique szigetén és Haitiban robban ki az elégedetlenség. Ez utóbbiban J.-P. Mars visszaadja eredeti értékét a hagyományos irodalomnak és általában a hagyományoknak. Afrikáról ezekben az években irodalmi téren kevés adatunk van.

E kor kiemelkedő dokumentuma L. Damas *Anthologie des poètes d'expression française* c. műve, afrikai költő pedig Senghor, B. Diop; Madagaszkáron Rabearivelo alkot.

A regény sokoldalúan tükrözi az öntudatra ébredést: R. Maran, O. Socé, P. Hazoumé, J. Roumain nevével találkozunk.

Részletesen kitér a szerző a *négritude* elemzésére: kezdve W. E. B. Du Bois-val, át a *La Revue de monde noir*-on a *Légitime Défense*-ig, végigtekinti fejlődését, majd megpróbálja meghatározni. E meghatározás négy fő pontot foglal magába: a *négritude* mint egy elnyomott faj kifejeződése, az eredetiség keresésének megjelenése, harci és esztétikai eszköz. Érzékelteti a *négritude* megosztottságát: az angolok kétségbevonják létgyökölszágát, F. Fanon, S. Ousmane, M. Béli számára történelmi tény, de nem szabad mesterségesen meghosszabbítani. Senghor harmonikus szimbiozist igyekszik találni a két kultúra — a néger és az európai — között; Césaire fenn akarja tartani.

Chevrier a következő fejezetekben fölteszi a kérdést: miért a költészetben jelentkezik legtisztábban a négerség problémája? A felelet: a néger entellektüelek nyugati nevelést kaptak, amelyben a költészet, főleg a szürrealizmus, kiemelkedő helyet foglalt el. Azután az afrikai számára a költészet és a tánc egyet jelent: mindkettő a mindennapi életet fejezi ki — a gyökerét vesztett afrikai szükségszerűen a költészethez tér vissza.

A *négritude*-ön belül több szakaszt különböztet meg, amelyeket néhány téma dominál: a múlt, az ősök idézése, kapcsolat keresése a kozmosszal, lázadás és a város hagyományos erkölcsi rendet romboló hatása. Kik a költői ennek az irányzatnak és kornak? L. G. Damas nosztalgikus és száraz, Césaire, akiben „fattyú sorsot” lát, Senghor, B. Diop, Rabearivelo, Rabemananjara, Ranaivo. A mai költészet, sajnos, epigonokból áll, akik valamiféle középutat próbálnak keresni múlt és jövő közt: már nem mint *négerek*, hanem mint *emberek* figyelik a világ alakulását. A regény 1921-ben R. Maran *Batoual*-jával született meg. A szerző megkülönböztet

funkcionális, vita, történelmi, kialakulási, szorongás és kiábrándultsági témájú regényt. E regények stílusa inkább hasonlít Zolára vagy Balzacra, mint Joyce-ra vagy Kafkára, jóllehet ez utóbbiak stílusa jobban állna nekik.

Különleges helyzetet foglal el a színház. Valóban, ha meg akarjuk határozni, először azt kell tisztázni, az itáliai vagy a görög színházat vesszük-e alapul: ha az előbbi, akkor nincs színház, ha az utóbbi, van. Mindenesetre annak, ami az afrikaiaknál színházul szolgált, legfőbb rendeltetése volt megerősíteni a kollektívához tartozás érzését.

Az 1930-as években William Ponty iskolája játszik szerepet a színház fejlődésében. Ma a színház elsősorban a lázadás és a harc színtere. Három irányzatot emel ki a szerző: a gyarmatosítás leleplezését, a nemzedéki problémák bemutatását és a politikai erkölcsök kritikáját. Fontos szerepet játszik a mai társadalom fejlődésében a Césaire által megtestesített elkötelezett színház.

A könyv második része a néger irodalom mai helyzetét és perspektíváit elemzi. Megállapítja, hogy az 1959-es néger írók kongresszusa céljainak megvalósítása három akadályba ütközik: kevés az irodalmi termés, sok az analfabéta, az elit rétegek nem érdeklődnek az irodalom iránt.

Césaire, Senghor, Rabemananjara és Fanon állásfoglalásai után áttekintést kapunk az orális és szóbeli irodalomról. Fontosnak tarthatjuk azt a megállapítást, mely szerint az afrikai nyelvi tagoltság nem szolgálhat indokul a helyi nyelvek háttérbe szorítására.

Egy szociológiai jellegű fejezet a néger íróval és közönségével foglalkozik. Áttekinti, milyen könyvterjesztési formák léteznek Afrikában, milyen a könyvkiadás és a kulturális élet. A konklúzióban, miután megállapítja, hogy kulturális anarchia uralkodik, felteszi a kérdést: mi az irodalom szerepe? Idézzük a választ: „átlépve a hamis dilemmát, hogy a hagyományos vagy az importált modelleket utánozza-e, teljes képe kell hogy legyen az emberről, akit mint kulturális terméket és mint a természet egy darabját ragad meg e kettős egzisztencián keresztül.”

A könyvvel kapcsolatos másik kérdést a cím sugallja. Évtizedek óta nem jelent meg mű olyan címmel, amely a „nègre” szót használta volna. Helyére mindig a „noir(e)” került, amit az általános francia szóhasználat követelt meg. E sorok íróját első pillantásra meglepte e szó használata, még akkor is, ha a Dupré-féle *Encyclopédie du bon français* néhány évvel ezelőtti kiadása szintén megengedhetőnek tartja e szó használatát. A teljes megnyugvást mégis F. Ranaivo véleménye hozta meg: a madagaszkári költővel való személyes találkozás során tisztázódott, hogy valószínűleg ahogyan az ő számára, úgy más néger költő-író számára sincs semmilyen lenéző jelentése e szónak.

Jacques Chevrier könyvének tagadhatatlan érdemei vannak: tömör, világos, teljes áttekintést ad a néger irodalom francia nyelvű szárnyáról; objektivitása, hidegsége néha talán kevésbé vonzó, mint L. Kesteloot vagy J. Jahn esetében. A különböző fejezetek elrendezésében pedig néha logikusabban is lehetett volna eljárni. Különösen szokatlanul találom, hogy a néger irodalom kialakulásával, annak orális majd átmeneti szakaszával foglalkozó rész a kortársi irodalomnak szentelt részek után kapott helyet. A hagyományos afrikai színház megint külön fejezetet kapott, együtt a mai színházzal, stb. Alá kell természetesen húznom, hogy ezek strukturális problémák, a mű lényegi részét, pozitív jellegét nem csökkentik: mindezek ellenére pillanatnyilag a francia nyelvű néger irodalom egyetlen teljes képet adó, komoly bemutatása.

Kun Tibor

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>Gyula Király</i> : Les problèmes épistémologiques et ontologiques de la poétique de la prose	1
<i>Klára Széles</i> : Une conception hongroise de théorie d'art du siècle dernier (Imre Henszlmann)	18
<i>Gábor Bonyhai</i> : Description et interprétation	42
<i>Aladár Sarbu</i> : Henry Jamaes: Les enseignements d'une carrière	58

C o m m u n i c a t i o n s

<i>Vilmos Bárdosi</i> : Polysémie et homonymie comme sources linguistiques de l'humour	79
<i>Maria Cytovska</i> : Erasme et les Turcs	93
<i>István Meszerics</i> : La genèse du „Héros de notre époque” du point de vue de l'histoire du genre	100

R e v u e

Siegfried J. Schmidt: Texttheorie (<i>Vilmos Voigt</i>)	108
Emil Staiger: Spätzeit (<i>Kornél Vajda</i>)	111
Borisz Eichenbaum: L'analyse littéraire (<i>Judit F. Bárdos</i>)	113
Gyönyörű Bán Kata— Anciennes romances populaires hongroises (<i>Vilmos Voigt</i>)	116
Miklós Szenczi: Fidélité à la réalité et imagination (<i>Aladár Sarbu</i>)	118
Jacques Chevrier: Littérature nègre (<i>Tibor Kun</i>)	120

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Дюла Кирай</i> : Гносеологические и онтологические вопросы поэтики прозы	1
<i>Клара Селеш</i> : Одна венгерская концепция теории искусства из прошлого века (Имре Генслманн)	18
<i>Габор Боньхаи</i> : Описание и интерпретация	42
<i>Аладар Шарбу</i> : Генри Джеймс: Учения творческого пути	58

Сообщения

<i>Вилмош Бардоши</i> : Полисемия и омонимия как языковые источники юмора	79
<i>Мария Цытовска</i> : Эрасмус и турцы	93
<i>Иштван Месерич</i> : Жанрово-исторический генезис «Героя нашего времени»	100

Обозрение

Siegfried J. Schmidt: Texttheorie (<i>Вилмош Войгт</i>)	108
Emil Staiger: Spätzeit (<i>Корнел Вайда</i>).	111
Борис Эйхенбаум: Литературный анализ (<i>Юдит Ф. Бардош</i>)	113
Gyönyörű Bán Kata — Древние венгерские народные баллады (<i>Вилмош Войгт</i>) ...	116
Миклош Сенци: Действительность и воображение (<i>Аладар Шарбу</i>)	118
Jacques Chevrier: Littérature nègre (<i>Тибор Кун</i>).	120

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki szerkesztő: Agócs András
A kézirat nyomdába érkezett: 1975. V. 13. — Terjedelem: 11,2 (A/5) ív

75.1814 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető: bármelyik postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben, a POSTA HÍRLAPIRODÁ-nál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy átutalással a KHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámára. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány utca 21.

Telefon 111-010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215-11488

és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, 1368 Budapest V., Váci utca 22.

Telefon: 185-612.

TARTALOM

Tanulmányok

<i>Király Gyula: A prózapoétika ismeretelméleti és ontológiai kérdései</i>	1
<i>Széles Klára: Egy magyar művészetelméleti koncepció a múlt századból (Henszlmann Imre)</i>	18
<i>Bonyhai Gábor: Leírás és interpretáció</i>	42
<i>Sarbu Aladár: Henry James: A pálya és tanulságai</i>	58

Közlemények

<i>Bárdosi Vilmos: Poliszémia és homonimia mint a humor nyelvi forrásai</i>	79
<i>Maria Cytowska: Erasmus és a törökök</i>	93
<i>Meszerics István: A „Korunk hőse” műfajtörténeti genezise</i>	100

Szemle

<i>Siegfried J. Schmidt: Texttheorie (Voigt Vilmos)</i>	108
<i>Emil Staiger: Spätzeit (Vajda Kornél)</i>	111
<i>Borisz Eichenbaum: Az irodalmi elemzés (F. Bárdos Judit)</i>	113
<i>Gyönyörű Bán Kata — Régi magyar népballadák (Voigt Vilmos)</i>	116
<i>Szenczi Miklós: Valóságghűség és képzelet (Sarbu Aladár)</i>	118
<i>Jacques Chevrier: Littérature nègre (Kun Tibor)</i>	120

Ára: 14,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,— Ft

INDEX: 25.287

20012

REGISTERTÁRSASÁG
BUDAPEST
KÖNYVTÁRSÁG

1976 MAJ 2 13

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1975

XXI. ÉVF.

ÁPRILIS—JÚNIUS

2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA, SALLYÁMOSY
MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE

KÖPECZI BÉLA

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

VAJDA ANDRÁS

A tanulmányok és közlemények szerkesztői: Kovács Árpád egyetemi tanársegéd; D. Sz. Lihacsov
akadémikus (Moszkva); Mayer Rita tudományos kutató; Mészáros István egyetemi adjunk-
tus; A. Molnár Ferenc tudományos kutató; Rév Mária egyetemi docens, kandidátus; Sárközy
Péter egyetemi adjunktus; Szabics Imre egyetemi adjunktus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

A kívülálló világ lázadása

D. SZ. LIHACSOV

A demokratikus érzületű irodalom óorosz szatirikus művei¹ sajátos paródiák. Ezeket a paródiákat nem az egyéni, szerzői stílusról vagy az adott szerző világnézetéről, a művek tartalmáról írják, hanem a hivatalos egyházi vagy irodalmi írásbeliség műfajairól: kérvényekről, körlevelekről, bírósági dokumentumokról, hozománylajstromokról, útikönyvekről, népszerű gyógyászati könyvekről, különböző egyházi misekönyvekről, imádságokról stb. Parodizálják a megrögződött, szigorúan előírt, rendezett formát, amely sajátságos, csak rá jellemző ismertetőjegyekkel bír.

Ilyen jelek gyanánt lép fel az, amit a történeti forráskutatásban a dokumentumok formuláriumának neveznek, vagyis azok a formulák, különösen a kezdő és befejező formulák, melyek a dokumentumok megfogalmazására szolgálnak, az anyag elrendezése, sorrendje.

Ezeket a paródiákat tanulmányozva elég pontos elképzelést alkothatunk arról, hogy mit tartottak kötelezőnek egyik vagy másik dokumentumban, és mi volt az az ismertetőjegy, jel, melynek alapján felismerhető volt ez vagy az a hivatali „műfaj”.

Egyébként ezeknek a formula-jeleknek a nagy mennyisége egyáltalán nemcsak arra szolgált, hogy a „műfajt” fel lehessen ismerni, hanem arra is, hogy még egy jelentést kölcsönözzön a műnek, amely a parodizált tárgyból hiányzott — mégpedig a nevetségességet. Ezért ezek az ismertetőjegyek-jelek bőségesen fordultak elő. A szerző nem korlátozta számukat, hanem arra törekedett, hogy kimerítse a műfaj ismertetőjegyeit: minél több, annál jobb, vagyis „annál nevetségesebb”. A műfaj ismertetőjegyeiként nagy bőségben fordultak elő, a nevetés szignáljaként pedig lehetőleg teli kellett velük lennie a szövegnek, hogy biztosítsák a nevetés folytonosságát.

Az óorosz paródiák abból az időből származnak, amikor az egyéni stílus — nagyon ritka kivételektől eltekintve — mint olyan még nem tudatosult. A stílus csak egy meghatározott irodalmi műfajjal vagy a hivatali írásbeliség valamely meghatározott formájával kapcsolatban tudatosult: létezett hagiografikus, krónikás, ünnepélyes-prédikációs vagy kronográfikus stb. stílus.

A szerzőnek, amikor hozzákezdett egy mű írásához, igazodnia kellett

¹ Lásd a következő szövegkiadásokat:

Adrianova-Peretc, V. P.: A XVII. századi orosz szatirikus irodalom történetének vázlata. Moszkva—Leningrád 1937; *Lihacsov D. Sz.*: Vers a patriárkai karékesek életéről — Az óorosz irodalmi osztály közleményei, XIV. kötet. Moszkva—Leningrád 1958.; *Adrianova-Peretc V. P.*: „A XVII. századi orosz demokratikus szatíra”. Moszkva—Leningrád 1954; A XVII. század demokratikus költészete. Költői könyvtár, Moszkva—Leningrád 1962.

annak a műfajnak a stílusához, melyet alkalmazni akart. A stílus nem a szerző, hanem a műfaj ismertetőjegye volt. Néhány esetben a paródia képes volt reprodukálni egyik vagy másik mű (de sohasem az adott mű szerzőjének), például egyik vagy másik zsoltár, a *Miatyánk* stb. formuláit. De az ilyenfajta paródia ritka volt. A konkrét, parodizálható mű kevés volt, mivel ezeket az olvasóknak jól kellett ismerniük, hogy paródiákat könnyen felismerhessék.

A műfaj ismertetőjegyei ilyen vagy olyan ismétlődő formulák, frazeológiai kapcsolatok voltak,² a hivatali írásbeliségben pedig a formulárium. A parodizálandó mű ismertetőjegyei nem stilisztikai „fogások”, hanem bizonyos, az emlékezetbe vésődött „egyéni” formulák voltak.

Egészében véve nem a stílust parodizálták a szó mai értelmében, hanem csak az emlékezetbe vésődött kifejezéseket. Parodizálják a szavakat, kifejezéseket, a különböző fordulatokat, a ritmikai sémát és a dallamot. Mintegy eltorzítják a szöveget. A paródia megértéséhez kívülről kell ismerni a parodizált szöveget vagy a műfaj formuláriumát.

A parodizált szöveg eltorzul. Ez mintegy a szöveg „hamis” reprodukciója, felidézése — hibákkal, a hamis énekléshez hasonlóan. Jellemző, hogy a templomi istentisztelet paródiáit valóban énekelték vagy énekszerűen adták elő, miként magát a parodizált szöveget is, de az előbbi hamisan, sőt szándékosan hamisan adták elő. A *Kocsmatisztele*ben nemcsak az istentiszteletet parodizálták, hanem magának az istentiszteletnek a végrehajtását is: nemcsak a szöveget nevelték ki, hanem azokat is, akik az istentiszteleten részt vettek, ezért az ilyen „istentisztelet” kollektíve kellett végrehajtani: szerepelnie kellett benne papnak, diakónusnak, sekrestyének, kórusnak stb.

A meztelen és szegény ember ábécéjében szintén volt parodizált szereplő — a diák. A szereplők mintegy nem értették az igazi szöveget, és „kifecsegték” gondjaikat, bajaikat, nyomorúságaikat. A szereplők nem tárgyai, hanem szubjektumai a paródiának. Nem ők parodizálnak, hanem ők maguk azok, akik nem értik meg a szöveget.

Milyen tehát a XVII. századi óorosz paródiában a mű vagy a műfaj ezen jeleinek a sorsa?

Parodizálják a hivatali és az irodalmi írásbeliség szervezett formáit, a szó szervezett formáit. Úgy parodizálják, hogy átviszik őket a negatív ellenvilág „kívülálló” és „destruktív” területére. Eközben a szervezettség összes jelei és ismertetőjegyei értelmetlenné válnak. A szervezett világ a jólét világa; a műfaj jelei, átkerülve a nyomor, a „másféle birodalom” világába, értelmetlenné válnak, és létrejön a nyomor rendszernélkülisége.

Az óorosz paródia értelme abban rejlik, hogy a jelek jelentését és rendezettségét szétrombolja, értelmetlenné tegye őket, váratlan és rendezetlen jelentést adjon nekik, hogy létrehozza a nem rendezett ellenvilágot, a rendszer nélküli, esztelen, badar világot, s tegye ezt minden tekintetben és a legnagyobb teljességgel. A jelek által szabályozott világnak, a jelrendszernek a teljes szétzúzása és az „antikultúra”³ nem rendezett, minden vonatkozásban értelmetlen világának teljes felépítése — ez a paródia egyik célja.

² Vö. *Lihacsov, D. Sz.*: Az óorosz irodalom poétikája. Leningrád 1971. 203—209.

³ *Lotman, Ju. M.*: Tanulmányok a kultúra tipológiájáról. Tartu 1970 (különös tekintettel „A jel és jelrendszer problémája és a XI—XIX. századi orosz kultúra tipológiája” c. tanulmányra). Megjegyzem, hogy a világ óorosz szembeállításával az ellenvilággal, a „másféle birodalommal”, nemcsak a tudományos kutatás eredménye, hanem közvetlen adottság, melyet az ősi Ruszban elevenen éreztek és bizonyos fokig tudatos volt.

Az orosz paródia szerzőit saját ellenviláguk felépítésének meghatározott sémája, meghatározott modellje vezérli.

Mi is ez az ellenvilág? Az orosz paródiákra a világ felépítésének következő sémája jellemző. A világ egy valódi, rendezett, és egy nem valódi, nem rendezett, negatív világra, az „antikultúra” világára oszlik. Az előbbi világban a jólét uralkodik, az utóbbiban a nyomor, a szegénység, az iszákosság. Az emberek az utóbbi világban meztelábások, meztelenek voltak, vagy nyírfakéreg sisakba és bocskorba, gyékényruhába öltöztek, fejükön szalmakoszorút hordtak, nem volt szilárd társadalmi helyük és egyáltalán semmiféle kötöttségük, ide-oda vetődnek „egyik házból a másikba”, számukra a kocsmá jelent a templomot, a börtönudvar a kolostort, az iszákosság az aszketikus hőstetteket stb.

A kívülálló világ — nem valóságos világ, hanem kigondolt. Ezért a mű elején és végén értelmetlen, félrevezető címek, értelmetlen naptári adatok vannak. A *Hozomány lajstromában* így sorolják fel a felajánlott javakat: „Nyolc jobbágytelek, rajtuk másfél ember meg még egy negyed, — három ügyes ember, négy ember szökésben meg még kettő inségben, egy börtönben, a másik meg vízben.”⁴ „Az egész hozomány a Jauzától a Moszkva-folyóig hat verszt, egyik végétől a másikig egy hüvelyk.”⁵ Soha meg nem történt valótlanág van előttünk, de olyan valótlanág, amelyben az élet nyomorúságos, az emberek „szökésben” és „inségben” vannak.

A két világ — a jólét és a nyomor világa — a XVIII. század valamennyi szatirikus művében szemben áll egymással. Az éhség a jóllakottság ellentéte, a szerencsétlenség a boldogságé, a ruhátlanág a jólöltözöttségé stb. És még jellemzőbb ellentétek: a gyékény, a faháncs és a nyírfakéreg — az igazi öltözékek finom anyagának ellentéte, az ördögök — angyalok ellentéte stb. A normális világ minden egyes jelenségének megvan a saját hasonmása a nevetséges ellenvilágban: a kívülálló, destruktív, „másféle”, „idegen” világban (vö. a *Vaviló és a vándorkomédiások* című bilinában a „másféle cárságot”).

Állandóan hangsúlyozódik, hogy a világ, melyben a VII. századi szatirikus művek cselekménye játszódik, felfordult világ. A szerző, mikor arról beszél, hogy a mű hőse éhes, hangsúlyozza, hogy valahol a közelben jóllakottak is vannak: „Az emereknek sokmindenük van, pénzük és ruhájuk, csak nekem nem adnak. Moszkvában lakom (Moszkva itt a gazdagság szimbóluma — D. Lihacsov), nincs mit ennem és nincs min vásárolnom, ingyen meg nem adnak” (*A meztelen és szegény ember ábecéje*).⁶

Valamikor magának a szegény hősnek is gazdag szülei voltak, korábban a jómódú réteghez tartozott, gazdag volt és jóllakott, megvolt a „létbiztonsága”. Most mindettől meg van fosztva és éppen ez a mindentől megfosztottság a fontos; a hősnek nem egyszerűen nincs tisztas külseje, pénze, étele, ruhája, felesége vagy menyasszonya, rokonai és barátai, hanem mindezekről meg lett fosztva. Kőborol, nincs otthona, nincs fejét hol lehajtania.

Önmagában a szerencsétlenség még nem juttatja a hőst a nevetséges

⁴ Orosz demokratikus szatíra, 124.

⁵ Uo. 127.

⁶ A XVII. századi orosz demokratikus szatíra. A szövegeket előkészítette, bevezető tanulmánnyal és magyarázatokkal ellátta V. P. Adrianova-Peretc. Moszkva — Leningrád 1954. 30.

világba. Az ősi Rusz nem kevés, a társadalmi és az egyéni szerencsétlenségnek szentelt művel rendelkezik, amelyekben a szerencsétlenségről fennkölt, patetikus vagy mélyen lírai hangvételben beszélnek: *Igor-ének*, *Az Oroszföld pusztulásáról szerzett ének*, *Elbeszélés Rjazany elpusztításáról Batu kán által*, és még sok más mű. Teljesen nyilvánvaló, hogy ezeknek a műveknek a világát nem lehet „másfélének”, destruktívnak és nevetségesnek tekinteni. Tehát nem a bajok és nem a szerencsétlenség teszi a kívülálló világot nevetségessé.

Nem teszi nevetségessé a jólét világával való szembeállítás sem. Fontos megjegyezni például, hogy a vereségek szembeállítása a korábbi győzelmekkel az *Igor-énekben* állandóan hangsúlyozva van. Az *Énekben* a jelenlegi vereségeket állandóan összevetik Rusz régi dicsőségével, Kievi Szvjatoszlávnak a kunok felett aratott győzelmeivel. A régi győzelmek „semmivé váltak” — visszájára fordultak.

Rusz dicső világának ezt a „visszájára fordulását” nemcsak az *Ének* szerzője érzi, hanem a késői olvasók is a XV. században. A *Zadonscsina* eszmei mondanivalója éppen abban rejlett, hogy megpróbálta visszaadni az *Igor-ének* világának a dicsőséget. Az összes jel, amely az *Énekben* a vereség jele, a *Zadonscsinában* a győzelem jelévé válik. Egyes jelek mintegy „visszájára fordulnak”, megváltoznak. Az *Énekben* a napfogyatkozás a vereség balsós előjele volt, a *Zadonscsinában* a nap tűző ragyogásává változik, a győzelem előjelévé. Más jelek egy másik oldalra vonatkoznak — Mamáj „másféle” birodalmára: a fekete csontok, melyekkel a föld tele van szórva, nem az oroszok hanem a tatárok csontjai, és a tatárok vereségét jelentik; maga a *div* az ellenség földjéről átkerül az orosz földre, és a tatárok, nem pedig az oroszok pusztulását jósolja. A *Zadonscsina* nem az *Igor-ének* utánzata, hanem olyan mű, amely az utóbbi jelrendszerét ellenkezőjére fordítja, a vereséget győzelemmé, a szerencsétlenség világát a dicsőség világává változtatja: ez a mű „válasz” az *Igor-ének-re*.⁷

A két világ megmarad, de egyikük sem nevetséges világ. De mi ennek az oka? Mi az, ami a destruktív világot nevetségessé teszi?

A *Zadonscsinában* van egy utalás, mely szerint a vereség világa, a tatár világ bizonyos fokig nevetséges világ. A *Zadonscsina* végén arról van szó, hogy Mamáj Kafuba menekül, és ez a menekülés kétségtelenül nevetséges hatást akar kiváltani. A kafui főnökök Mamájt a tatárok egykori győzelmeire emlékeztetve, ezt mondják neki: „Most pedig kilencedmagaddal futsz a világ végére. Senkid sem maradt, akivel a mezőn áttelelhetnél. Bizony jól megtisztelték téged az orosz hercegek, sem hercegeid, sem vajdáid nincsenek veled. Bizony jól leittad magad Kulikovo mezején, az árvalányhajfűvön”.⁸ A kafuiak tehát a hatalom, az erő ismertetőjegyeitől, a győzelem szimbólumától, a lakomától való megfosztottságára mutatnak rá. Nincs sem erős hadserege, sem illendő udvartartása. Kán — a káni hatalom jelei és ismertetőjegyei nélkül. S épp ezért nevetséges is.

⁷ Lihacsov, D. Sz.: Az óorosz irodalom poétikája. 203—321.

⁸ Elbeszélések a kulikovi csatáról. A kiadást előkészítette M. N. Tyihomirov, B. F. Rzsiga, L. A. Dmitriev. Moszkva 1959. 16.

A *Zadonscsinában* az *Igor-ének* jelrendszere visszájára fordul: az oroszok vereségének jelei győzelmi jelekké, illetve a tatárok vereségének jeleivé válnak. Ezért az *Éneknek* azok a részei, amelyeknek nincs közük a harc témájához, a *Zadonscsinában* nem tükröződtek vissza. Ennek fordítottja, vagyis a *Zadonscsina* győzelmi jeleinek átváltozása a csatavesztés jeleivé az *Énekben*, nem volt lehetséges.

A vereség az *Énekben* Ruszt és Igor herceget nem taszítja ki a rendezett világból. A vereség tragikus voltát aláhúzzák a vereség jelei, ismertetőjegyei és bajjós előjelei. A vereség világa az *Énekben* a maga módján mégis rendezett világ marad, a bánatot sírás kíséri, az elbeszélést a vereség jelei, szimbólumai és előjelei.

Következésképp ahhoz, hogy az ellenvilág nevetséges, kívülrálló, destruktív világgá váljon, rendezetlen világgá, összekuszált viszonyok világává kell lennie. A bolyongások világává, bizonytalan világgá, mindannak világává, ami volt és elmúlt, a tovatűnt jólét világává, „a zagyva jelrendszer” világává, amely badarsághoz, valótlansághoz, képtelenséghez vezet. A meztelen emberen nem lehet megállapítani az ilyen vagy olyan réteghez való tartozás ismertetőjegyeit. A részeg „szabályellenesen” viselkedik. Az ellenvilág hőse „le-dér”, „semmirekellő”, cselekedetei kiszámíthatatlanok.

A destruktív világ önmagában nevetséges világ. Ezért a rendezetlenség világát ábrázoló művekben még egy ideig nincsenek meg a szatirikus kezdek. Példa erre az *Ének* és Danyil Zatocsnyik *Imádsága*. Az a világ, amelyhez Danyil Zatocsnyik tartozik, a menthetetlen rendezetlenség világa: Zatocsnyik meg van fosztva társadalmi helyzetétől, a létfenntartás eszközeitől, családi élete is rendezetlen. Olyan, mint a fű a „pincében”, a fénytől megfosztva (a destruktív világ egyben még a sötétség világa is). De Zatocsnyik szerencsétlenségétől nem válik rosszabbá a jólét világa, amelyben a fejedelem él, és Zatocsnyik az egekig magasztalja a fejedelmet. „A fejedelem igazi, hamisítatlan valóságát nem alacsonyítja le, hogy létezik Zatocsnyik nem valódi világa”. Zatocsnyik fáradhatatlanul dicsőíti fejedelmét.

A keresztény világot sem alacsonyítja le a belozeri varázslók ellenvilága (lásd Jan Visatics ismert elbeszélését a *Régmúlt idők krónikájában* az 1073. évnél). Ellenkezőleg, a varázslók badar, pogány világa mellett csak dicsőbb lesz az orosz keresztények világa.

Ugyanígy kritizálják a moszkvai szokásokat az 1463-ból való helyi évkönyvek, a moszkvai hatóságok Jaroszlavlban folytatott tevékenységének leírásakor a moszkvai szokásokat a badarság világaként ábrázolják. A krónika a moszkvai adminisztráció Jaroszlavlban kifejtett tevékenységét mint valami megjelent „csodatevők” tetteit írja le: „a csodatevők jövelele nem szolgálta a jaroszlavl hercegek javát: elbúcsúztak hercegi birtokaiktól örökre, átadták azokat Ivan Vasziljevics nagyhercegnek, a nagyherceg pedig hercegi birtokaik fejében járásokat és falvakat adományozott nekik, de panaszt tett rájuk az idős nagyhercegnél Alekszij Poluektovics, a nagyherceg deákja, kérve, hogy ne kelljen azzal a hercegi birtokokkal bajlódnia. Ennek utána ugyanabban a Jaroszlavl városban új csodatevő jelent meg, Joann Ogofonovics Szusej, a jaroszlavl föld felügyelője: akinek falva jó volt, attól elvette, akinek birtoka jó volt, attól elvette és ráíratta a nagyhercegre, aki pedig maga volt jó, bojár vagy bojárivadék, azt felírta; más csodatevéleinek sokaságát lehetetlen megszámolni és felsorolni, hiszen maga volt a testet öltött ördög.”⁹ A Pszkovi évkönyvben a Pszkovban bevezetett moszkvai szokásokat is badar, érthetetlen szokásokként ábrázolják. A pogogyini másolat folytatásában az 1528-ból való Pszkovi első évkönyvben a következő áll: „És gyakorta megfordultak a deákok a vidéken, Isten könyörületes önnön teremtményeihez, és a

⁹ Az orosz évkönyvek teljes gyűjteménye, XXIII. kötet, Jermolini évkönyv. Szent-pétervár 1910. 157–158.

deákok bölcsek voltak, a föld pedig pusztá; és a nagyherceg kincstára Pszkovban kezdett gyarapodni, és egymással csatározva, egy sem volt köztük, aki Pszkovból önszántából utazott volna Moszkvába.”¹⁰

Nem véletlen, hogy kezdetben, bár valóságos világot kritizáltak, de mégis „mást”, idegent: a moszkvait Jaroszlavban és a moszkvait Pszkovban. A moszvai rendszert „érthetetlen”, „kívülálló”, „másféle” világnak érezték a határmenti, újra visszacsatolt tartományokban.

A XVI. században Rettegett Iván alatt kezdődött meg az orosz élet egész struktúrájának erőszakos átalakítása. Iván, aki hajlamos volt a bohóckodásra, komédiázásra a fennálló szokások „reális” kritikája érdekében, a „világ—ellenvilág” sémát valósította meg, amikor az egész moszkvai államot két világra osztotta fel: zemscsinára és opricsnyinára. Az érthetetlenek-opricsnyikok bohóckodó és kegyetlen szervezete felbomlasztotta és neveléssé tette a zemscsinát: annak „jelrendszerét”. Az opricsnyikok szerzetesi öltözéke, az államszervezet, amely az opricsnyinában a hagyományokhoz képest fordított módon működött, mindezek sajátságos, a folklórból és az irodalomból kölcsönvett formái voltak a fennálló „kritikájának”. Mindehhez járultak még az „akciók”: a kivégzések, üldözések, birtokok, egész falvak és városok megsemmisítése mind a zemscsinában, mind az opricsnyinában. Iván nemcsak nevelésügyi helyzetet teremtett, hanem jelentését megfordította, ő maga az érthetetlen világ oldalára állva, az opricsnyina élére állt. Ennek nyilván komoly okai voltak magában e séma belső fejlődésében, mivel a XVII. században a demokratikus szatírban látjuk megvalósulását.

A szatirikus irodalomban az áttörés a „lázadó” XVII. században ment végbe. A XVII. századi demokratikus irodalomban a „kívülálló” és „értelmetlen” világ kinevette, badarsággá változtatta a valóság egész „rendezett rendszerét”.

A „kívülálló” világ már semmiképp sem szolgálhatott a valóság dicsőítésére, mint Zatocsnyiknál. A két világnak a „nevelésügyi irodalomban” valamikor fennállott kölcsönviszonya megszűnt. Az érthetetlen világ aktívvá vált, támadásba lendült a valóságos világ ellen, megmutatta, hogy annak rendszere nem rendezett, hiányzik belőle az értelem, az igazságosság és a biztonság. Ehhez már nem volt szükség éles geográfiai vagy egyéb elhatárolásra. Ez már nem a keresztényeknek a pogányokról, a jaroszlavliaknak vagy a pszkoviaknak a moszkvaiakról és a moszkvai szokásokról alkotott ítélete volt. Az írásbeliség megjelenése a demokratikus közegben hozzájárult az irodalmon belül végbemenő rétegződéshez és lehetővé tette a demokratikus írónak, hogy a felső világot idegen és rendezetlen világgént ábrázolja. A gazdagok igazságtalanok („az ördög tudja, mire gyűjtik a pénzüket”), nem ismerik saját jólétük értékét. A szerző az ellenvilág oldalára áll és a rendezetlenség valódi vagy vélt áldozataként jelenik meg. Az elbeszélés átvált első személybe: „Éhes vagyok és fádom, ruhátlan vagyok és meztláb, és vagyonom szinte semmi”.

A *meztelen és szegény ember ábécéjének* szerzője nemcsak megkonstruálja az éhség és az ínség badar és képtelen világát, hanem megmutatja, hogy a jólét világa maga is ugyanolyan badar, mivel megengedi az igazságtalanságot és kegyetlenséget a meztelen és szegény emberrel szemben. A jólét világának ez a kritikája annak révén vált lehetővé, hogy a badar, érthetetlen világ valóságos, reális, saját, meghitt világgá vált, a rendezett és boldog világ pedig idegenné.

¹⁰ Pszkovi évkönyvek, Első rész, sajtó alá rendezte: A. Naszonov. Moszkva—Leningrád 1941. 105.

Az egyik értelmetlensége és a másik értelmetlensége különböző funkciókat kapott. A rendezett és jómódú világ igazságtalan, s ezért gyűlöletet kelt, a szegénység világa viszont a saját világ, a szerző ennek az oldalán áll, a ruhátlanok és szegények nevében ír és velük érez együtt. „A gazdag emberek jómódban élnek, a ruhátlanoknak nem adnak kölcsön, csak saját kárukra gyűjtik a pénzt”, „sok jó van az emberekben, de biztosíték nélkül nem hisznek”; „van az embereknek sokmindenük, pénzük és ruhájuk, csak nekem nem adnak”, „csak lenne saját házam, a gazdagok felfalnának, a rokonok kifosztanának”, „Mondta nekem egy jó ember Moszkvában, pénzzel kecsgettetett, kölcsönbe, aztán nem adott”, „Elmennék bíz' én vendégségbe, de senki se hív”, „Utaznék én lakomára, de senki se hív, nem vendégel meg”.¹¹ Világos, hogy a szerző számára egyaránt elfogadhatatlan mindkét világ: a jólét világa és a nyomor világa. A jólét világa nyomorúságos, önnön igazságtalansága miatt.

Az orosz szatíra két világa nem egyszerűen szemben áll egymással, hanem ellenségesek, de emellett mindkét világ valóságos. Az aktív oldalt az ellen-világ képviseli, és ennek a világnak az élén áll a fiktív szerző, aki az elbeszélést első személyben mondja el, kritizálva a „rendezett” világot.

Mivel az inség, a ruhátlanok és éhesek világa már nem valóságos és egyszerűen rendezetlen világ, megjelentek benne egy sajátos rendszer elemei. Ezért jelekre volt szükség annak jelölésére, hogy destruktív világ van előttünk: a tréfa, a csínytevés jeleire. A XVII. században ilyen jelként kezdett funkcionálni a mutatványos rigmus, vagy legalábbis a szövegben szórványosan megjelenő rím.

A nevetségesség jelei nem ritkák a humoros szövegekben. A nevetségesség jeleként gyakran a különös intonáció szolgál, mellyel a tréfát kimondják, a különös mimika,¹² a különös gesztusok, a nevetető és a nevető különös viselkedése. A tréfa jele lehet maga az ember.

Tréfálni könnyebb annak, akitől tréfát várnak, mint annak, akitől nem szokták meg a tréfát.

A tréfa jeleként szolgálhat a maskara-jelmez vagy smink (lásd a bohóc öltözkét és sminkjét, a vándorkomédiások különös ruháját).

A rím és a különös, deformált ritmus mint a tréfa jelei mindennél közelebb állnak a csúfolkodásnak ahhoz a módszeréhez, amely a gyerekek között igen népszerű: a gyerekek, amikor egymást csúfolják, gyakran „sértő” rímeket keresnek annak a nevére, akit csúfolni akarnak, a csúfondáros rigmusokat énekelve, táncolva, bizonyos mondatokat, kifejezéseket ritmikusan ismételve, a szavakat elnyújtva mondják el.

A mutatványos rigmus az ilyen csúfolódó gyermekrigmusokhoz áll közel. A mutatványos rigmusban a rímeknek „értelmi jellegük” van, összekapcsolják az összekapcsolhatatlant, értelmetlen és rendezetlen kapcsolatokat, badar összehasonlításokat és asszociációkat hoznak létre, vagyis mégiscsak kapcsolódnak valahogy az értelemhez — a destruktív világ kimutatását szolgálják, amely immár a rendezett világon belül helyezkedik el, bomlasztva annak rendezettségét, megmutatva környezetének hamisságát, hazugságát és értelmetlenségét.

A rím a nem valódi, a kitalált, a tréfás jeleként: „Ahogy a cárnak éles szablyája van, úgy Jors képen annyi borosta sincs, mint egy nagy félrube-

¹¹ A XVII. századi orosz demokratikus szatíra, 30–36.

¹² Lásd azt a sajátos mimikát, amellyel elmesélik tréfaikat Tolsztoj Háború és békéjében.

les”,¹³ „és leül a Rák, a pecsétes diák, szíjjal kötözi magát a székre, hogy az ördög le ne fújja”.¹⁴ Különösen gyakoriak a rímek a szórakoztató szatirikus művek végén, s mintegy befejezésül megerősítik, hogy az elmondottak kiagylalt dolgok.

Az orosz paródiák teljesen különleges rímnemet fejlesztettek ki: a hozzá gondolandó rímet. A paródia rímel a parodizált műre, annak azokra a soraira, amelyekre a paródia vonatkozik. Ott, ahol nem a műfajt parodizálják, hanem egy meghatározott művet, ez tökéletesen lehetséges volt és megerősítette a paródia kapcsolatát a parodizált művel. Lásd a *Kocsmatisztelet*ben: „segíts Uram, hogy ez este elpáholás nélkül lerészegedhessünk”, és a *Csaszoszlov*ban: „segíts Uram, hogy ez este bűn nélkül megőrződhessünk”; vagy: „mindig dicsérd az okos embert, aki ivással tölti az estét”, és a *Csaszoszlov*ban: „mindig dicsérd az okos embert, aki imával tölti az estét”. A *Csaszoszlov* az orosz emberek kívülről ismerték, s ezért volt lehetséges ez a hozzá gondolandó rím.

A rendezetlen világ betörése a rendezett világba, a szatíra „támadása” a gazdagok és jómódúak rendezett világa ellen a mutatványos rigmus („értelmi”, vagy pontosabban „értelmétől megfosztó”) rímjének és ritmusának zászlaja alatt folyt.

Ezt a „lázadást” nemcsak a „világ—ellenvilág” rendszer önfejlődése okozta, hanem az is, hogy megváltozott az ellenvilágnak a valósághoz fűződő viszonya: a néptömegek elnyomódása a XVII. században oly nagy mérvű volt, hogy az ellenvilág kezdett a valóságra hasonlítani, és már nem lehetett ellenvilágnak tekinteni. A demokratikus irodalom és toprongyos, éhes szerzőjének színrelépése betetőzte a dolgot. A szerző megmutatta a jólét nyomorúságát, a jel értelmének értelmetlenségét, lemeztelenítette a jólőtözötték világát. Az antikultúra destruktív világa leplezte a kultúra világának hazugságát.

Tehát diakronikus szempontból vizsgálva a világ—ellenvilág nevetettő rendszerét, látjuk, amint fokozatosan megszűnik létezni. A változások mozgató ereje e rendszeren belül az volt, hogy megváltoztak a rendszernek a valósághoz fűződő viszonyai.

Az irodalom vagy a folklór területén minden rendszert a kölcsönviszonyok újabb rendszere kapcsol a valósághoz. A valóság megváltozásai a valóság és az irodalomban fennálló rendszerek közti viszonyok rendszerének a megváltozását vonják maguk után, ez utóbbi változások pedig megváltoztatják a kölcsönviszonyt az irodalmi és folklór rendszereken belül.

Az élet a destruktív világot (az antikultúra világát) túlságosan hasonlóvá tette a valósághoz, a rendezett világban pedig megmutatta annak tényleges rendezetlenségét, igazságtalanságát. És ez szétrombolta az ősi Rusz nevetettő kultúrájának egész struktúráját. A szétrombolásnak ebben a folyamatában a demokratikus művek szerzője átalált a destruktív világ oldalára, a jólét világának leplezőjévé lett, a nevetés fegyverével indított támadást a jólét világa ellen, mégpedig, hogy ne vesszen el a nevetettő kezdet, a rím és a mutatványos rigmus jele alatt.

A kérdés, hogy hogyan ment végbe a világ és az ellenvilág kölcsönviszonyának a megváltozása a XVII. századi népi színjátszás műveiben, külön vizsgálatot igényel.

¹³ XVII. századi orosz demokratikus szatíra, 14.

¹⁴ Uo. 14.

Az „Aucassin és Nicolette” expresszív szerkezetei

SZABICS IMRE

Az *Aucassin és Nicolette* c. chantefable nemcsak műfajában egyedülálló költői teljesítmény. Természetes, friss hangvételével, a realista és ironikus jegyek mértéktartó alkalmazásával, visszafogott líraiságával, egyszerű, kereketlen, de rendkívül tömör és kifejező stílusával messze kiemelkedik a XIII. századi ófrancia költészet alkotásai közül.¹

Mindazonáltal vitathatatlan eredetisége nem zárja ki, hogy a névtelen szerző ne építette volna be művébe azokat a visszatérő, közös motívumokat és kulcsszavakat, melyek elsősorban a korábbi századok epikus költészetére voltak jellemzők. Maga a témaválasztás jól ismert, rendkívüli szenvedélyekkel telített szerelmi történeteket juttat eszünkbe: Trisztán és Izolda megható, tiszta szerelmét, vagy Lancelot és Guenièvre királynő csodálatos kalandjait, nemes érzéseik boldog beteljesülését. Chrétien de Troyes hőseihez hasonlóan, Aucassin is csak szenvedés és áldozatvállalás árán lesz érdemes Nicolette szerelmére, s mielőtt elkerülhetetlen viszontagságokon menne keresztül „ugyanolyan tökéletes kezdő, mint a Morholtal szembeszálló Trisztán, vagy mint Perceval, amikor Artúr udvaráért elhagyja szülőföldje erdeit.” (A. Pauphilet).² Akárcsak a chanson de geste-eket éneklő jongleurök, a chantefable költője is nagy kedvvel ír le rituális, szinte kötelező jeleneteket, egy általános, „megváltoztathatatlan” séma szerint,³ ilyen — többek között — Aucassin harci készülődése és fegyverkezése. Nicolette szaracén származását sem a XIII. századi szerző találta ki; a *Prise d'Orange* c. geszta-ének női főszereplője, a szépséges Orable, ki majd Guibourc néven Guillaume d'Orange hitvese lesz, szintén szaracén családban született. S folytathatnánk tovább a chanson de geste-ek, az udvari regények és a chantefable hasonló motívumainak felsorolását; most csak a mű Chrétien de Troyes regényeivel rokon vonásait kívánjuk kiemelni, melyeket költőnk kétségtől jól ismert.⁴ Így például a nehézkes, de jóindulatú pásztor alakját a *Chevalier au Lion* csordásáról mintázhatta; mint J. Dufournet írja: „Le schème du passage est identique: portrait horrique du vilain, peur du héros, dialogue qui réintègre le bouvier parmi les hu-

¹ Vö. Henry, A.: Chrestomathie de la littérature en ancien français. Berne, 1953. 272. A *chantefable* viszonylag ritka középkori műfaj; különlegessége a prózai és verses részek váltakozásából adódik, az utóbbiak legtöbbször visszautalnak a megelőző prózai részekben elmesélt cselekményre, s ezeket énekelték is a jongleurök.

² Pauphilet, A.: Aucassin et Nicolette. In: le Legs du Moyen Age. Melun, 1950. 242.

³ Lásd Rychner, J.: La Chanson de geste. Essai sur l'art poétique des jongleurs. Genève — Lille, 1955.

⁴ Vö. Dufournet, J.: Aucassin et Nicolette, kritikai kiadás, Paris, 1973. 15, 23—5; vö. még Micha, A.: En relisant Aucassin et Nicolette. In: le Moyen Age, 1959. t. LXV, N° 3, 291.

mains; et plusieurs formules demeurent très proches.”⁵ Természetesen nem szabad szolgáian azonos párhuzamosságot feltételeznünk: az Aucassin és Nicolette pástorának portréja sokkal teljesebb, differenciáltabb, mint a csordás alakja Chrétien de Troyes regényében. A chantefable-ban tulajdonképpen egy erőteljes, rusztikus harmadik szereplővé válik a két fiatal mellett; ő lesz a főhős határozott kontúrokkal megrajzolt ellenpontja, akinek leckét ad bátorságból és állhatatosságból. Amikor Aucassin „simítja, dédelgeti (könnyel, csókkal öntözi,) kebelébe elteszi” azt a hajtincset, melyet fogoly szerelmesétől kapott, ugyanolyan szerelmi extázisba esik, mint Lancelot, midőn megpillant egy fésűt Guenièvre néhány hajszálával.⁶

Az udvari regények és a chantefable analóg motívumai mellett azonban olyan vonásokat is felfedezhetünk a költeményben, amelyek a szerző parodisztikus, ironikus szándékát juttatják kifejezésre, elődei komoly, emelkedett, patetikus hangvételével szemben. Mint J. Dufournet találóan megjegyzi: „En fait, *Aucassin et Nicolette* est souvent une parodie, plus habile qu'on ne l'a dit, de la chanson de geste, sous son double aspect, archaïque, où la femme, comme dans le *Roland et Gormond et Isembart*, ne joue aucun rôle, plus moderne, quand les héros deviennent courtois et *amiables*, tel Guillaume qui, dans la *Prise d'Orange*, se déguise pour parvenir auprès de la belle Orable.”⁷ Úgy tűnik azonban, hogy a chantefable költője az udvari regények hőseinek kalandjait is parodizálja. A szerelem érzése — az udvari szerelem alapelveivel ellentétben — semmilyen hőstetre nem sarkallja Aucassint, éppen ellenkezőleg, szinte megbénítja, passzívvá teszi.⁸ Nagyon jellemző a szerepek megváltozása is. A *Chevalier de la charrette*-ben Lancelot — a *courtoisie* előírásaihoz híven — gondolkodás nélkül az elrabolt királynő megkeresésére indul, míg költeményünkben Nicolette vállalkozik szerelmese felkutatására. Az a torony, amelyben Nicolette-et fogva tartják, határozottan emlékeztet arra, amelybe Méléagant Lancelot-t bezáratta. S végül, egy helyütt ironikus utalást találunk a *Chevalier de la charrette*-ben szereplő „Pont-Evage”-ra is: a „fordított” országban, Torelore királyságban az lesz az első lovag, aki legjobban felzavarja a gázló vizét.

Kétségtelen tehát, hogy a nem egészen eredeti téma és a középkori epikus költészet ismétlődő motívumai ellenére az Aucassin művelt és rendkívül tehetséges szerzőjének sikerült nemcsak formájában, hanem eseményekkel, fordulatokkal teljes tartalmában is egyedülálló művet alkotnia. A lovagvilágról egészen újszerű koncepciót hirdet: mialatt hiteles, eredeti szereplőket és jeleket ábrázol, képes elvonatkoztatni az alaptémától s olyan motívumokat vagy különleges jellemvonásokat hangsúlyozni, melyek éppen a lovagság alapelveit kérdőjelezzik meg. (Pl. Aucassin alkuba bocsátkozik apjával, Garin gróffal: csak azzal a feltétellel vállalja a harcot Valence grófja ellen, ha viszonzásul

⁵ I. m. 15.

⁶ Vö. Roques, M.: Les Romans de Chrétien de Troyes, III; Le Chevalier de la charrette. Paris, 1965. 1460—65. sor:

Ja mes oel d'ome ne verront
nule chose tant enorer,
qu'il les comance a aorer,
et bien .c^m. foiz les toche
et a ses ialz, et a sa boche,
et a son front, et a sa face;

⁷ I. m. 19.

⁸ *Pauphilet, A.*: i. m. i. h.

apja beleegyezik Nicolette-tel kötendő házasságába; a csatában önmaga ellenére, mintegy véletlenül lesz győztes; vagy gondoljunk Torelore „fordított” királyságra, ahol csak Aucassin veszi komolyan a lovagi harcot, míg a többiek csak látszatküzdelmet vívnak stb.). Végeredményben azt figyelhetjük meg, hogy a költő iróniával ábrázolja az udvari szerelmet és rámutat az eredeti erényeit, értékeit elvesztett lovag-világ anakronisztikus jellegére. „L’amour n’est donc plus source de prouesse, ni d’énergie, mais bien de récréance (. . .), il n’est plus, par définition, surcroît de valeur; *amour et prouesse ne s’unissent plus en un idéal supérieur*” (kiemelés tőlem Sz. I.) — írja joggal A. Micha.⁹

Ami a két ifjú hős portréját illeti, Aucassin erényei — minden pillanatnyi buzgalma és jó szándéka ellenére — végső soron messze alatta maradnak Nicolette pozitív értékeinek, akinek bájos alakja és szilárd jelleme a provanszál trubadúrok által megénekelte „domnához” hasonló kivételes női eszményt képvisel. A chantefable hőse többnyire — J. Dufournet találó kifejezéseivel élve — egy *antihős* vagy egy *antilovag* módjára viselkedik; általában passzív, tanács-talan és érzékenyülő, ellentétben az aktív, találékony és álhatatos hősnővel.

A mű egész koncepciója és meseszövése, Aucassin tehetetlensége és Nicolette szüntelen aktivitása a szerelem örök szenvedélyének van alárendelve. A szerelem okozza a két ifjú megpróbáltatásait, de ugyancsak a szerelem ad nekik erőt, hogy egymásra találjanak s elnyerjék megérdemelt boldogságukat, mint a népmesék kalandos utat megtett hősei . . .

A chantefable kivételes költői és esztétikai értékeit a következőképpen foglalta össze A. Micha: „Le vrai miracle de cette chantefable, c’est d’avoir réussi à marier harmonieusement l’humour à la poésie, l’émotion à l’ironie, un monde quotidien à un monde situé hors du réel et qui échappe à ses lois . . . Fantaisie et poésie partout, mais en fin de compte, celle-là l’emporte sur celle-ci, dans le subtil alliage qu’a réussi l’auteur”.¹⁰

1. A középkori poétika néhány jellegzetessége

Vaskos monográfiák és tanulmányok hosszú sora foglalkozik az újlatin lírai költészet genezisével, a „tudós” és „népi” költészet párhuzamos fejlődésével, illetve esetleges kölcsönhatásával.¹¹ A pozitivistá irodalomtudomány legjelesebb képviselői hosszasan méltatták a klasszikus (görög—latin) poétika továbbélését a XII—XIII. századi nyugateurópai költészetben. (Edmond Faral például elsősorban Matthieu de Vendôme *Ars versificatoria*, Geoffroi de Vinsauf *Poetria nova*, Gervais de Melkley *Ars versificaria*, Évrard l’Allemand *Laborintus*, valamint Jean de Garlande *Poetria* és *Exempla honestae vitae* című művének szentel nagy figyelmet. Ezek az ars poeticák, véleménye szerint, a klasszikus görög—római poétika egyenes folytatásai, s ilymódon meghatározó szerepet játszottak a korabeli költészeti technikák kialakításában.¹²

A legújabb kutatások más alapokon közelítik meg az újlatin, s ezen belül az ófrancia (*oïl* és *oc*) lírai költészet kialakulását. Elsődleges jelentőséget tulajdonítanak az önálló óprovanszál trubadúrköltészetnek, melyet Guillaume

⁹ I. m. 290.

¹⁰ Uo. 291.

¹¹ Erről a kérdésről lásd Jeanroy, A.: *Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age*. Paris, 1965. 123, 177—230.

¹² Lásd Faral, E.: *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris, 1924. XIII passim.

d'Aquitaine *chanson d'amour*-jai indítanak egyedülálló útjára, s amely minden öntörvényűsége mellett nemcsak az egyetemes európai folklór legjobb elemeit, hanem az ibériai félszigeten elterjedt mozarab népdalok — az andalúziai *jarchá*-k — számos tartalmi és formai jegyét is magába olvasztotta.¹³ Legújabb trubadúrantológiája elé írt alapos tanulmányában Pierre Bec mutatott rá igen helyesen, mennyire figyelembe kell venni a „tudós” és a „népi” költészet dialektikus kölcsönhatását az egyes műfajok megítélésakor.¹⁴ P. Bec álláspontja annál is inkább figyelemre méltó, mert hosszú időn keresztül minden újlatin nyelvű irodalmi alkotást elsősorban a latin nyelvű irodalomból származtattak,¹⁵ vagy pedig — ennek ellenhatásaként — éles oppozíciót, valóságos „gátat” tételtek fel a két irányzat között.¹⁶

A latin költői hagyományok továbbélése egyúttal a klasszikus retorikai alapelvek uralkodó pozícióját jelentette volna a középkori jongleurök és trouvère-ek verselési technikájában. Ismeretes, hogy E. Faral különleges fontosságot tulajdonított az antik retorikai tanokra visszavezethető XII–XIII. századi ars poeticáknak,¹⁷ holott — mint arra P. Zumthor rámutatott — a legtöbb, rendkívül hatékonynak tartott retorikai eszköz egyetemes nyelvi jelenségeken alapszik. Ilymódon a klasszikus stílusesszókörnek tekintett hasonlatok, metaforák és metonimiák spontán használata a legegyszerűbb köznyelvben is megfigyelhető.¹⁸ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a középkori költők nem vették volna figyelembe a klasszikus és korabeli retorikai alakzatokat műveik esztétikai hatásfokának emelése végett, csak éppen más, nem kevésbé hatékony, eddig még egyáltalán nem vagy alig tanulmányozott stilisztikai eszközöket is alkalmaztak.¹⁹ Nem szabad figyelmen kívül hagynunk ugyanis, hogy a „középkori költészet alapvető tulajdonsága mindenekelőtt formai technika” (P. Zumthor), s az alkotó tevékenység alapelvei egészen mások voltak, mint pl. a XIX. századi romantikus költőknek a művészi eredetiségről vallott nézetei.

A középkori költő tehetsége elsősorban formaképzésben jelentkezik. Mint R. Guette írja: „Se servant de matériaux traditionnels et de lieux communs, le poète donne au langage le pouvoir de se transformer en puissance de rénovation”.²⁰ A téma másodlagos szerepet játszik az alap gondolat művészi, formai megvalósítása mellett, sőt a téma valójában egybeesik a formai megvalósulással.²¹ P. Zumthor szerint: „A középkori mű egyenlő a *stílussal*”. Mindazonáltal a középkori költészetet nem a formalizmusra vagy öncélú sti-

¹³ Vö. Zumthor, P.: *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*. Paris, 1963. 15–19. — Az ibériai mozarab költészetről és hatásáról lásd *Le Gentil*, P.: *La strophe zadjaesque, les khardjas et le problème des origines du lyrisme roman*. In: *Romania LXXXIV* (1963), 1–27; és *Menéndez-Pidal*, R.: *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, 1955⁴. 66–70.

¹⁴ Bec, P.: *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*. Avignon, 1972. 67–71.

¹⁵ Vö. Zumthor, P.: i. m. 22.

¹⁶ Uo. 23. — Erről a kérdésről lásd *Dragonetti*, R.: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Bruges, 1960.

¹⁷ Faral, E.: i. m. 48–103.

¹⁸ I. m. 23.

¹⁹ Például többek között az analitikus és szintetikus múlt idők váltakozásában rejlő expresszív hatást, a „történeti jelen” használatát vagy a szörendi kiemelés stb.

²⁰ *Questions de littérature* (Romanica Gandensia, VIII., 1960), 21. — Idézi Zumthor, P.: I. m. 126.

²¹ Uo. 16. Vö. még *Vinaver*, E.: *A la recherche d'une poétique médiévale*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*. II. 1959. 13.

lizálásra való törekvés jellemzi. Az eleve adott, közös témák szerves kapcsolatban vannak az ismétlődő formai kifejezőeszközökkel: az általában *toposz*-nak vagy *motívum*nak nevezett poétikai eszközök révén aktualizálódnak (pl. a szerelmi közeledés témáját a remény, a félelem és a vágy motívumai, a tavasz témáját pedig a természet zöldjének és a madarak énekének motívumai aktualizálják).²² Ezenkívül mind a trubadúrlírában, mind az udvari költészetben számos állandó lexikális elemet találunk, melyek arra hivatottak, hogy „felerősítsék, teljessé tegyék a motívumot”; ezek a költemény „kulcsszavai” (pl. *ocire, mal, amor, joi, dame, lauzengier, dous tens, rossignol* stb. — megöl, rossz, szerelem, öröm, hölgy, rivális, szép idő, csalogány stb.).²³

A trubadúrok és a *trouvère*-k művészi eredetisége tehát a kész, „visszatérő formulák” egyéni alkalmazásában és elrendezésében keresendő, mint P. Zumthor írja: „la variation individuelle se situe dans l’agencement d’éléments expressifs hérités, beaucoup plus que dans la signification originale qu’on leur conférerait.”²⁴

Az alapgondolat, a témák, motívumok és kulcsszavak viszont mindenek előtt azoknak a szintaktikai és stilisztikai eljárásoknak és eszközöknek „felerősítő” hatása által érvényesülhetnek, amelyek a *chanson de geste*-ektől az udvari líráig terjedő ófrancia költői alkotások magas esztétikai értékének és expresszivitásának adekvát nyelvi megvalósítói.

Jelen tanulmányunkban az *Aucassin és Nicolette* című *chante-fable*-ban szeretnénk kimutatni, illetve meghatározni ezeknek az expresszív eszközöknek sajátos költői funkcióját.

2. Az igeidők váltakozásának expresszív hatása

Már a legkorábbi ófrancia irodalmi alkotásokban meglepő az igeidők kötetlen használata, ami részben a szintaktikai „szabályok” ingadozásának volt következménye, másrészt abból a költői felismerésből adódott, hogy a különböző igeidők értékeinek ambivalenciáját a tudatos stilisztikai kiemelés szolgálatába lehet állítani. Ilyen rendkívül hatékony eszköz volt többek között a *passé composé* befejezett jelen értékének nyomatékosító jellege a párbeszédekben, szemben a *passé simple* „semleges” praeteritum értékével. A *passé composé* funkcionális használatára L. Foulet hívta fel elsőként a figyelmet, éppen az *Aucassin és Nicolette* prózai részeinek elemzése kapcsán.²⁵

A változatos időhasználatok közül most az ún. „történeti” vagy „drámai” jelenrel kívánunk részletesebben foglalkozni.

2.1 A „drámai” jelen idő használata

A „drámai”, vagy hagyományos szóhasználattal „történeti” jelenről akkor beszélhetünk, amikor váratlanul megtörik a múlt idők síkja s a továbbiakban jelenben folytatódik a cselekmény.²⁶ Az időváltás a cselekmény mene-

²² Lásd Zumthor, P.: *Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*. 1959. 409–427.

²³ Vö. Zumthor, P.: *Langue et techniques poétiques* . . . Id. kiad. 127–129; és Bec, P.: i. m. 64–66.

²⁴ *Recherches sur les topiques* . . . 40.

²⁵ Foulet, L.: *Petite syntaxe de l’ancien français*. Paris, 1961³. 218–221.

²⁶ Vö. Brunot, F. — Bruneau, Ch.: *Précis de grammaire historique de la langue française*. Paris, 1964. 372 kk. és Moignet, G.: *Grammaire de l’ancien français*. Paris, 1973. 255.

tében bekövetkezett változás függvénye, rendszerint nagy fontosságú, drámai eseményt tükröz, vagy valamely szereplő(k) különleges helyzetére, pszichológiai állapotára utal. De általános érvényű megállapítást, igazságot is kifejezhet, mint az alábbi példánkban látni fogjuk:

Aucassins s'an est tornés
molt dolans et abosmés:
De s'amie o le vis cler
nus ne le *puet* conforter
ne nul bon conseil doner.
Vers le palais est alés . . . (VII, 1—6)

(Megy Aucassin s lépte gyász,
mint kit szörnyű gond igaz,
kedves arcért gyötri láz.
Nincs sebére jobbulás,
nincs jó szó, se gyógyulás,
Várja a szülői ház, . . .)²⁷

A versrészlet *legdrámaibb* sorai *jelen* időben vannak, (az eredeti ófrancia időhasználattól eltérően, a magyar fordításban minden igealak jelenben van, s ez még nagyobb érzelmi nyomatékot kölcsönöz a szövegrész tartalmának) s örök, megváltoztathatatlan szentenciaként hangzanak, felerősítve az ifjú hős le-sújtott, kilátástalan lelkiállapotát.

Igazi „drámai” jelen időt találunk a következő prózai részben. Amikor Garin gróf ünnepséget rendez fia felvidítására, az egyik lovag azt tanácsolja a reményvesztett szerelmesnek, hogy haladéktalanul szálljon lóra és vágtsasson a közeli erdőbe, ahol — mint mondja — „Jó szerencsével egy szót is hallhatsz, amely javadra válhatik”. Aucassin megfogadja a jó tanácsot s aszerint cselekszik:

Il *s'enble* de la sale, *s'avale* les degrés, si *vient* en l'estable ou ses cevaus estoit. Il *fait metre* le sale et le frain; il *met* pié en estrier, si *monte*, et *ist* del castel; et erra tant qu'il vint a le forest, . . . (XX, 30—33)

(Azzal kimégyen a teremből s a lépcsőkön lesietve az istállóba fordul, hol lova állott. Lovát megnyergeltetvén és felkantároztatván, lábát a kengyelbe veti s felpattan: ki a várból! Addig-addig lovagolt, míg eljutott az erdőbe, . . .)

Aucassin felindult, izgatott lelkiállapota tükröződik ezekben a gyors, energikus cselekvésekben; s a költői expresszivitás szintjén ez az élénkség és dinamizmus a múlt idők közé ékelődő *egymást követő jelen idők* által jut kifejezésre. Az elbeszélés hagyományos idősíkját megtörő „drámai” jelen, mivel ez az igeidő egybeesik az elbeszélés konkrét idejével, szinte a közönség előtt jeleníti meg az események menetében bekövetkező hirtelen fordulatot.

El kell különítenünk azonban a meghatározott stilisztikai célokat szolgáló, tudatos időhasználatot a jelen és a múltak váltakozásának lehetőségéből

²⁷ A magyar idézeteket Tóth Árpád fordításából vettük: Tóth Árpád összes versei és versfordításai. Budapest, 1958.

adódó, spontán időhasználatról. A következő idézetben több jelent találunk az elbeszélő múltak között, anélkül, hogy az időváltásnak bármilyen különleges funkciója lenne:

Et il (Aucassin) m i s t le main a l'espee, si *commence* a (ferir a) destre e a senestre et *caupe* hiaumes et naseus . . . il t i n t l'espee en la main, se le *fiert* par mi le hiaume si qu'i li *enbare* le cief. Il (le comte) f u si e s t o n é s qu'il c a i a tere; et Aucassins *tent* le main, si le *prent* et l'en *mainne* pris par le nasel del hiaume et le *rent* a son pere. (X, 26—28, 35—39)

(Fogta tehát kardját és elkezdett jobbra és balra vagdalkozni, sisakokat, orrvédővasakat, kezeket és karokat szelve és nyesve . . . Fogta kardját s úgy a gróf sisakjára vágott, hogy fejét jócskán megsebezte. Az elkábult Bougars földre esett, Aucassin pedig, kezét vetvén rá, sisakja orrvédőjénél fogva atyja elé vezette.)

A magyar fordításban — az előző idézettel ellentétben — nem is találunk jelen időt. Nagyon valószínű, hogy az ófrancia eredetiben sem volt érezhető a jelenre való áttérés, ez csak egy fajta lehetőség volt a költő számára az egyhangúság elkerülésére.

3. A kiemelő szórend

A kétesetes névragozás különböző végződései pontosan meghatározták az ófrancia névszók mondattani funkcióit s ennek értelmében viszonylag nagy volt a mondat szerkesztés variációs lehetősége.²⁸ A középkori költők, a fenti lehetőséget figyelembe véve, nemcsak esztétikai, ritmikai vagy rímelési szempontokból éltek a kötetlen szórend előnyeivel, hanem az expresszív, stilisztikai kiemelés egyik hatásos eszközét is benne találták meg. Teljes mértékben egyetérthetünk K. Rogger megállapításával, mely szerint: „L'ancien français, permettant de placer en tête de la phrase n'importe quel mot "plein", fournit le moyen de mettre en valeur l'ordre émotionnel de la pensée (surtout dans les discours directs).”²⁹

Petite syntaxe de l'ancien français c. művében L. Foulet az ófrancia mondat szerkesztés négy főtípusát különbözteti meg:

- a) S—V—C
- b) S—C—V
- c) V—S—C
- d) C—V—S

Különösen a legutolsó szórenddel találkozunk gyakran a chantefable-ban, mivel az S—C—V és V—S—C szerkezetek már elég ritkán fordultak elő a XIII. században.

²⁸ Vö. Brunot, F.—Bruneau, Ch.: i. m. 485—492 és Herman, J.: Précis d'histoire de la langue française. Budapest, 1967. 185—7.

²⁹ Rogger, K.: Etude descriptive de la chantefable Aucassin et Nicolette. In: Zeitschrift für romanische Philologie. t. 67, 1951. 432.

3.1 A jelzők (állítmányi kiegészítők) kiemelése

A bevezető énekben a költő a következőképpen minősíti előadásra kerülő művét:

Dox est li cans, *biax* li dis
et curtois et bien asis: (I, 8–9)

(Szép ének lesz, csodaszép,
illő, míves, szőtt beszéd;)

Hőse bemutatásakor így írja le annak külsejét:

Biax estoit et gens et grans et bien tailliés
de ganbes et de piés et de cors et de bras.
II, 10–12)

(Szép, nemes, nyúlánk termetű fiú volt:
formás lábszárú és lábú, deli testű és karú.)

A harmadik szereplő, az ökörpásztor pedig

Grans estoit et mervellex et lais et hidex.
(XXIV, 15)

(Nagytermetű és csodálatosaképpen ocsmonda és rút
legény volt,)

Az idézett példákban a legjellegzetesebb, következőképpen a leggyakrabban használt jelzők vezetik be a mondatokat, állítmányi kiegészítő funkciójukban (*dox*, *biax*, *grans*). Megkülönböztetett helyükből adódó affektív értékük kettős szinten jut kifejezésre. Egyrészt, általános síkon, gyakoriságuk folytán az egész műre jellemzők; másrészt, az egyes, konkrét szinten, a mondatban elfoglalt különleges helyük révén a többi, egymást követő jelzőhöz képest töltenek be fontos, kiemelő funkciót. A *biax* és *grans* előrevetett melléknevek sajátos jelentésértéke szinte az egész kontextusra kiterjed és a többi melléknevet is ugyanazon cél érdekében állítja, nevezetesen, hogy kiemelje a szóban forgó szereplők legjellegzetesebb külső tulajdonságát: Aucassin ifjúi szépségét és — mintegy ellenpontként — a pásztor nehézkességét és rútságát.

Hasonló szórendet találunk egy ellentétes túlzásban, ahol az ellentétet a két alapszín, a fehér és a fekete szembeállításával alkotja. A nyomatékosító hangsúly — az alany és az állítmányi kiegészítő megfordításával — az előbbire, tehát a fehér színre esik:

... et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, (...) estoient droites *noires* avers ses piés et ses ganbes, tant par estoit b l a n c e la mescinete. (XII, 27–30)

(... s a margaréta-virágok, melyeket lábujja eltiport, (...) egészen feketéknek látszottak lába és lábszárai színéhez képest, olyigen fehér volt a leányzó.)

Nicolette két állandó jelzője, „bele” és „douce”, az esetek többségében a leányt jelentő főnevek előtt állnak:

„*Bele douce* amie, fait il, vos n'en irés mie, car dont m'ariis vos mort.” (XIV, 3–4)

(„Drága, édes felem — szólt — ne menj el, mert abba belehalnék.”)

„— Avoi! fait Aucassins, *bele douce* amie, ce ne porroit estre, que vos m'amissiés tant que je fac vos.” (XIV, 19–20)

(„Nem, nem, — szólt Aucassin — semmiképpen sem lehet az, én édes felem, hogy te engem annyira szeress, mint én téged.”)

Nicolette is ugyanezekkel a jelzőkkel illetheti szerelmesét:

„*Biax doux* amis, bien soiiés trovés!” (XXVI, 4)

(„Drága, édes szerelmem, Isten hozott!”)

A jelzők előrevetése nagyfokú affektív hatást, sajátos értéktartalmat fejez ki a fenti mondatokban.³⁰

3.2 *A határozók és határozószók kiemelése*

Ez a mondatnapi kategória rendkívül változatos helyet foglalhat el az ófrancia mondatokban.³¹ Az állítmányt, sőt az alanyt is megelőzve, a fent elemzett melléknevekéhez (állítmányi kiegészítők) hasonló expresszív hatással rendelkezhet s az egész mondat jelentésében meghatározó szerepet játszhat.

A következő kiemelt részletben Nicolette közli szilárd elhatározását, hogy a lehető leghamarabb el fogja hagyni börtönét. Kijelentésének ez esetben egy előrevetett időhatározó ad nyomatékot:

„mais, par Diu le fil Marie,
longuement n'i serai mie (en prison)
se jel puis far.” (V, 23–25)
(„de, Szűz Mária fiára!
másképp lesz ez nemsokára,
csak szökhessen el!”)

Mikor Aucassin — aki egyébként az egész történet során sokkal kevesebb bátorságot és állhatatosságot tanúsít, mint kedvese — megtudja, hogy a „vicomte” az ő „édes felét” Garin gróf kívánságára egy szobába záratta, összeszedi erejét és bátorságát s kérdőre vonja az „ispánt”. S amikor az figyelmezteti, hogy nem fog a paradicsomba jutni, ha egy szaracén „fogoly leányhoz” ragaszkodik, az érzelmeiben megsértett ifjú az alábbi „hitetlen” válasszal döbbenti meg a „vicomte”-ot:

„— *En paradis* qu'ai je a faire? (. . .) Mais *en infer* voil jou aler, car *en infer* vont li bel clerc, et li bel cevalier qui sont mort as tornois et as rices gueres . . .” (VI, 26, 35–37)

(„Mi gondom a paradicsomra! (. . .) Inkább a pokolba szeretnék menni, mert odajutnak a tudós emberek, meg a deli lovagok, akik vitézi tornákon meg derék háborúban vesztek el . . .”)

³⁰ Vö. Ullmann, S.: Précis de sémantique française. Berne, 1969⁴, 155–7; és Monsonogo, S.: Etude stylo-statistique du vocabulaire des vers et de la prose dans la chantefable Aucassin et Nicolette. Paris, 1966, 86.

³¹ Lásd Foulet, L.: i. m. 307–316.

Az ellentétes jelentésű határozók itt is a mondat elején találhatók; ez az elrendezés egyrészt a közlés lehangsúlyosabb, központi elemének kiemelését, másrészt az azonos mondattani elemek szerkezeti összefüggésének megvalósítását teszi lehetővé.

Nicolette behörtöngzéséről is egy hatásos kiemelés értesíti a közönséget, biztosítva megdöbbenését és együttérzését:

Et li visquens (...) *En une canbre* la fist metre Nicolette en un haut estage ... (IV, 20–22)

(Az ispán pedig ...) Ide vitette Nicolettet, a magas emelet egyik szobájába ...)

3.3 Személyes névmások kiemelése

A két szerelmes minden áldozatra kész az egymás iránt érzett szerelemért, mely az események előre nem látható logikája szerint hol egymáshoz sodorja, hol elválasztja őket. Megpróbáltatásaikat egy azonosan szerkesztett, szép fordulattal fejezik ki, melynek legfontosabb eleme, az előrevetett személyes névmás, az egész mondat expresszív hatásának kulcsa.

„Aucassins, damoisiaux sire,

...

Por vos sui en prison misse
en ceste canbre vautie
u je trai molt male vie;” (V, 17–22)

(„Jaj, Aucassin, úrfi, drága,

...

azért vagyok ide zárva
bolthajtásos nagy szobába,
azért estem kora gyászba,”)

„Nicolette, biaux esters,

...

por vos sui si adolés
et si malement menés
que je n'en cuit vis aler,
suer, douce amie.” (VII, 12, 17–20)

(„Nicolette, te szép, ha állsz,

...

bánat éretted csigáz,
érted leszek síri váz,
bús szívemnek jaj be fájsz,
nővérkém, szívem !”)

Személyt jelentő mutatónévmások is állhatnak a mondat első helyén:

„*aveuc ciaux* n'ai jou que faire” (VI, 34–5).

(„ezekkel semmi közöm”), jelenti ki Aucassin, azokról a papokról és

öreg ájtatosokról, akik a paradicsomba kerülnek. Viszont ezt mondja:

„*aveuc ciaux voil jou aler*”. (VI, 38, 42)

(„Vélük akarok tartani én is”), amikor a „tudós emberekről” és a „deli lovagokról” beszél, akik a pokolba jutnak.

4. Hasonlat

A változatos, expresszív mondattani eszközök mellett a legfontosabb klasszikus retorikai alakzatokat, a *hasonlatot* és a *metaforát* is megtaláljuk a *chantefable*-ban. Ezek a költői képek — melyek nem különösen gyakoriak a *chanson de geste*-ekben, viszont igen kedvelt stilisztikai eszközei a déli és északi lírai költészetnek — költeményünkben jelentős mértékben hozzájárulnak a két erőteljes szereplő, Nicolette és a pástor valóban költői, hiteles portréjának megrajzolásához.

A legeredetibb és legsikerültebb hasonlatok azok, amelyek segítségével a fiatal hősnő szép külsejét, szelidségét vagy különleges charme-ját emeli ki a költő. Ezekben a képekben Nicolette alakját, vagy egy-egy testrészét a „flora” valamely tárgyához hasonlítja a szerző, olymódon, hogy a hősnő külső tulajdonságai, testi adottságai messze felülmúlják a hasonlatban résztvevő természeti tárgyakat. Tulajdonképpen inkább hasonlattal kifejezett *fokozásról* kellene beszélnünk.

Szerelmi hevületében az alábbi — kissé mosolyra készítő — hasonlattal jellemzi Aucassin kedvese szelidségét:

„Nicolete, flors de lis,
douce amie o le cler vis,
plus es douce que roisins
ne que soupe en maserin.”³² (XI, 12–15)

(„Nicolete, te liliom!
Fényes arcú kedvesem,
Szőlőízű édesem.
Kis csészém, borlevesem!”)

A XII. fejezetben két jelentős mozzanatra figyelhetünk fel: Nicolette sikeres elmenekülésére „szobafogságából”, valamint — közvetlenül ez után — külsejének hasonlatokban igen gazdag leírására.

J. Dufournet a következőket jegyzi meg ezzel kapcsolatban: „L’habileté de l’auteur a été d’enserrer, entre une esquisse (V) et des rappels (XV, XXI, XXIII), un portrait détaillé de Nicolette (XII), poncif, certes, de la littérature médiévale, mais où il introduit des variantes significatives qui restituent la femme dans toute la splendeur de son corps...”³³

Ele avoit les caviaus blons et menus recerclés, et les ex vairs et rians,
et le face traitice, et le nés haut et bien assis, et *le levretes vremelletes plus*
que n’est cerisse ne rose el tans d’esté, et les dens blans et menus; et avoit

³² „ou qu’une tranche de pain trempée en une écuelle de bois” (J. Dufournet).

³³ I. m. 30.

les mameletes dures qui li souslevoient sa vesteure ausi con ce fuissent deus nois gauges; et estoit graille par mi les flans qu'en vos dex mains le peusciés enclorre; (XII, 20—27)

(Nicolette-nek szőke és finoman bodorodó haja volt, ragyogó és nevető szemei, csinos arcocskája, kecses szökellésű és állású orra, pirosuló szájacskája, piroslóbb, mint a nyári cseresznye, fehér és apró fogacskái, és kemény mellecskéi, melyek úgy dudorodtak köntöse alatt, mint két dió. Csípői táján oly karcsú volt, hogy két kezetek araszával átfoghatók volna, . . .)

Amikor a költő cseresznyéhez, vagy rózsához hasonlítja Nicolette ajkait, mindenek előtt a kettős kép természetes frissesége, tisztasága lep meg bennünket; semmiféle elhasznált vagy konvencionális vonást nem találunk benne. A második kép — „ausi con ce fuissent deux nois gauges” — eredetisége talán meglepőnek tűnik; azonban a kontextushoz vizsgálva, úgy találjuk, hogy valójában ez is a „befogadó” természetből származik, amely — akárcsak a Trisztán és Izoldában — azzal a védelemmel, melyet a bújókáló szerelmeseknek nyújt, szinte döntő szerepet játszik sorsuk alakulásában.

A Nicolette-et jellemző hasonlatok derűs jellegével szemben, a pásztor első tekintetre ijesztő alakját erős hatása a falusi élet legelemibb szintjéhez tartozó képek teszik különlegessé:

Il avoit une grande hure plus noire q'une carboulee, (. . .) et avoit unes grandes joes et un grandisme nés plat et unes grans narines lees et unes grosses levres plus rouges d'une carbounee . . . (XXIV, 15—20)

(. . . Kócos feje feketébb a füstölt sódarnál,* (. . .) széles pofái közt ropant orr tömpült, tág orrlikkakkal s ajkai veressége meghaladta a kárunkulus* színét, . . .)³⁴

Ebben a leírásrészletben, melyben a nagyságot kifejező melléknevek dominálnak (*grans, grandisme, grosse*), a *carboulee* szó — jelentése M. Roques szerint 'gabonaüszög'³⁵ — és a hasonló hangzású *carbounee* kifejezés ('frissen-sült') éles, erős színek hordozói, a *feketée* és a *vöröse*, melyek a pásztor rusztikus alakjával azonosulva, a Nicolette szépségét és tisztaságát jelölő melléknevek (*blance, douce*) ellenpontját alkotják.

5. Metafora

Ezzel az elvont és rendkívül expresszív *szóképpel* számtalan retorikai és stilisztikai tanulmány foglalkozott az ókortól napjainkig. Az ókorban elsősorban Arisztotelész, Quintilianus, Cicero; az újkorban elsőként a XVIII. századi nagy olasz tudós, Giambattista Vico — aki az 1725-ben kiadott *Principi di una scienza nuova* című történetfilozófiai művében kidolgozza a metafora filozófiai meghatározását, igaz még a megszemélyesítéssel azonosítva;³⁶ a modern

³⁴ A csillaggal jelölt helyeken a magyar fordítás nem egészen pontos.

³⁵ Roques, M.: Aucassin et Nicolette, chantefable du XIII^e s. CFMA, Paris, 1969². 60.

³⁶ Lásd Vianu, T.: A metafora kérdéseiről és egyéb tanulmányok. Bukarest, 1967. 16—7.

nyelvészek és stiliszták közül H. Adank, Ch. Bally, J. Marouzeau, G. Esnault, H. Konrad, I. A. Richards, Ch. Brooke-Rose, P. Guiraud, H. Weinrich. T. Vianu Ju. Levin, S. Ullmann, A. Henry stb.; a magyarok közül pedig — többek között — Négyesy László, Zlinszky Aladár, Zolnai Béla, Gáldi László, J. Soltész, Katalin, Kemény Gábor tanulmányozta behatóan.

A hagyományos felfogás szerint a metafora tulajdonképpen összevont hasonlat, „*similitudo brevior*”. Nemcsak a klasszikus retorikusok hirdették ezt a nézetet, de a modern stiliszták többsége is ezt a véleményt fogadta el és fejlesztette tovább. Ch. Bally szerint például a metafora „*n'est autre chose qu'une comparaison où l'esprit, dupe de l'association de deux représentations, confond en un seul terme la notion caractérisée et l'objet sensible pris pour point de comparaison.*”³⁷ Hasonlóan vélekedik G. Esnault és T. Vianu is.³⁸ S. Ullmann meghatározása szerint pedig: „La métaphore (du grec *μεταφορά* „transport, transposition”) est en dernière analyse une comparaison en raccourci.”³⁹

Ezzel a nézettel A. Henry szakít gyökeresen, azt hangsúlyozva, hogy a metafora autonóm *tropus*, mely lényegét tekintve két, közös jelentés-jegyekkel rendelkező fogalom metonimikus társításán alapszik. Definíciója szerint: „*La métaphore, à distinguer de la comparaison, joue, comme la métonymie sur la compréhension* (logique). Issue d'une réaction sensible, elle est une intuition neuve qui part de l'imagination et atteint l'imagination. La contemplation heureuse du perçu ménage un moment fécond où se crée une *synthèse vivante qui actualise l'interaction de deux facteurs.*”⁴⁰ (Kiemelés tőlem — Sz. I.)

A magam részéről A. Henry koncepciójával értek egyet, mely szerint a *hasonlat* és a *metafora* „lényegükben különböznek egymástól”. Ez azt jelenti, hogy míg az előbbi kép alkotóelemei önállóak maradnak a hasonlítás tudati folyamatában, addig az utóbbi szókép összetevői szétválaszthatatlan egységben, egyfajta *jelentés-szintézisben* hatnak. S a metafora magasfokú expresszivitása pedig a *jelölt* és a *jelölő* (vagy *minősített* és *minősítő*) fogalmak — melyeket az *egyszerű* metaforában egyetlen nyelvi jel fejez ki — között megvalósuló *jelentés-villódzásból* adódik.⁴¹

A *chantefable*-ban két verses betétet is találunk, melyek szó szerint túl vannak zsúfolva metaforákkal anélkül, hogy ez bármilyen stílusbeli egyhangúsággal vagy túlburjánzással járna együtt. Ellenkezőleg, a változatos szóképek annak a jellemzésnek válnak hatékony stílusesszüközeivé, melyet a szerelmes Aucassin ad a tökéletes szépségű Nicolette-ről:

„Nicolette, *biax esters,*
biax venir et biax alers,
biax deduis et dous parlers,
biax borders et biax jouers,

³⁷ Bally, Ch.: *Traité de stylistique française*. Genève—Paris, 1951³. 187.

³⁸ Esnault, G.: *Imagination populaire, métaphores occidentales*. Paris, 1925. 30; Vianu, T.: i. m. 86.

³⁹ I. m. 277.

⁴⁰ Henry, A.: *Métonymie et métaphore*. Paris, 1971. 58—9.

⁴¹ Vö. Négyesy L.: *Stilisztika*. Budapest, 1910⁸. 219; Kemény G.: A képszerűség nyelvi formáiról. MNy. LXX, 3, 1974. 335—39; és Kemény G.: Krúdy képkalkotása. NyÉ. 86. Budapest, 1974. 6 kk.

biax baisiers, biax acolors,
por vos sui si adolés . . .” (VII, 12—17)

(„Nicolete, te szép, ha állsz,
szép, ha kelsz és szép, ha jársz,
szép, ha víg vitára szállsz,
szép, ha csókra, bókra vársz,
szép, ha kart ölelni társz,
bánat éretted csigáz,”)

Szinte ugyanezek a képek térnek vissza a XI. énekszakaszban:

„Doce amie, *flors de lis,*
biax alers et biax venirs,
biax jouers et biax bordirs,
biax parlars et biax delis,
dox baisiers et dox sentirs,
nus ne vous paroît hair.” (XI, 32—37)

(„Liljomocskám, kedvesem,
szép, ha kelsz és szép, ha jársz,
szép, ha szólsz és csókra vársz,
szép, ha kart ölelni társz,
ki gyűlölhet? Senkisésem!”)

Az ismétlődő állandó jelzők (*biax, dox*), valamint az egymást követő metaforikus értelmezők egy szuggesztív, tömör és teljes „image”-t alkotnak, miközben minden egyes értelmező külön is kiemeli a hősnő valamely előnyös jellemvonását. Az első, *biax esters*, még általános szinten határozza meg az ifjú leány bájos lényét; ezután következik könnyed járásmódjának érzékeltetése; *biax deduis* és szinonimái (*biax borders, biax jouers*), valamint a *biax parlars, dous parlars* értelmezők Nicolette intellektuális tulajdonságaira, illetve kellemes természetére vonatkoznak. Végül, a tiráda utolsó elemei (*biax, dox baisiers, biax acolors*) az érzéki szerelem hagyományos szimbólumai. Mésképpen szólva azt állapíthatjuk meg, hogy ezek a metaforikus értelmezőkkel jelölt általános jellemvonások, amelyek a középkori nőideált testesítik meg, egyéni jelleget öltenek, aktualizálódnak a szövegek kontextusában s a hősnő rendkívüli szépségének és ifjúi bájának hiteles, egyedi jegyeivé válnak.

A XI. énekszakaszban Aucassin kétszer is *flors de lis*-nek (liliomvirágnak) nevezi „szép szelid kedvesét”. Ez a kellemes hangzású, természetes tisztaságot idéző szókép szintén a „befogadó” természeti környezetre vezethető vissza. Kétségtelenül folklorikus ihletésűnek tekinthetjük, mivel a középkori *trouvère*-ek és *jongleur*ök költészete jelentős mértékben asszimilálta a népköltészet különféle „közhelyeit” és stílusesszközeit.⁴²

A XVIII. prózai rész többek között arról szól, hogy Nicolette ügyesen módot talál arra, hogy üzenetet küldjön szerelmesének. A következő „rejtélyes” szavakkal szól a segítőkész pásztorfiúkhöz:

⁴² Vö. *Jeanroy, A.*: i. m. XX—XXI; A magyar népdalokban is számtalan „*fehér liliom-szállal*” találkozhatunk.

„— Se Dix vos aït, bel enfant, fait ele, dites li qu'il a une beste en ceste forest et qu'i le viegne cacier, et s'il l'i puet prendre, il n'en donroit mie un membre por cent mars d'or, non por cinc cens, ne por nul avoir.” (XVIII, 18—21)
 („Az Isten szerelméért, szép fiúcskák, szólta Nicolete, mondjátok meg neki, hogy ebben az erdőben van egy vad; jöjjön hát ide s vadásszon rá, mert ha elfoghatja, száz arany tallérért sem adná el egyetlen porcikáját sem, de még ötszázért sem, sem semmi kincsért.”)

Ugyanez a *zoomorf metafora* (i a *une beste*) még egyszer visszatér az üzenetben, amelyet a pásztorfiúk hűen átadnak Aucassinnek.

„. . . et une pucele vint ci, li plus bele riens du monde, si que nos quidames que ce fust une fee, et que tos cis bos en esclarci; si nos dona tant del sien que nos li eumes en covent, se vos veniés ci, nos vos desisiens que vos alissiés cacier en ceste forest, qu'il i a une beste que, se vos le poiés prendre, vos n'en donriés mie un des membres por cinc cens mars d'argent ne por nul avoir.” (XXII, 35—42)

(„Egyszerre csak egy világszép leányzó jött hozzánk, akit tündérnek véltünk, mert az egész erdő megvilágosodott tőle. Pénzéből adott nekünk s rávett, megígérnünk, hogy jöttödre mondjuk meg, jó volna egyet vadászni ebben az erdőben mivel van itt egy vad, melyet ha megfoghatnál, ötszáz ezüsthallérért sem adnád egyik-egyik porcikáját, sőt semmi kincsért sem.”)

A természet világából vett metafora — figyelemre méltó meglevenítő erején kívül — fontos szerepet tölt be az egymástól elválasztott szerelmesek sorsának alakulásában: enigmatikus jellegénél fogva lehetővé teszi a kevésbé veszélyes üzenetváltást közöttük, ami végül szerencsés egymásra találásukhoz vezet. Érdemes megfigyelnünk, mennyire idealizálódik a fiatal lány alakja a pásztorok elbeszélésében: úgy beszélnek róla, mint „a világ legszebb teremtséről”, mint egy „igazi tünderről”.

6. Antitézis

Ez a stilisztikai szerkezet, melyet a legtöbb kézikönyv a „*figures de pensée*” kategóriájába sorol, már a legkorábbi ófrancia irodalmi alkotásokban előfordul. Az egyik legsikerültebb *chanson de geste*, a *Charroi de Nîmes* különösen gazdag antitézisekben.⁴³

Ennek a „gondolati alakzatnak” az expresszivitása — mint látni fogjuk — abból az érzelmi feszültségből táplálkozik, amelyet két szó, két színtagma vagy két mondat ellentétes jelentése okoz.

Aucassin és a „*vicomte*” szenvedélyes párbeszéde bővelkedik különböző stílusesszókban: hiperbolát, szórendi kiemelést, affektív időhasználatot, sőt antitézist is találunk benne. Idézzünk tehát még egyszer egy jellemző részletet abból a „példabeszédből”, melyet a „*vicomte*” tart ifjú hősünknek:

⁴³ Lásd Szabics, I.: Procédés expressifs dans le Charroi de Nîmes. In: Annales Univ. Scient., Sectio Philologica Moderna. t. IV. Budapest, 1973 34.

„*Mout i ariés peu conquis, car tos les jors du siecle en seroit vo arme⁴⁴ en infer, qu'en paradis n'enterriés vos ja*”. (VI, 23–25)

(„Csak azt érnéd el, hogy lelked örökkön-örökké a pokolban égne s a paradicsomba soha bé nem juthatnál.”)

Egyetlen mondatban két antitézist találunk: az elsőt morfológiailag azonos, de szintaktikailag különböző elemek alkotják, melyek közül az első (*mout*) határozószó, a második pedig (*peu*) a főmondat tárgya. Mindazonáltal általános szemantikai funkciójuk fontosabbnak tűnik, mint konkrét mondattani szerepük, s az egész mondat inkább egy drámai hatású kijelentésnek hangzik. A mellékmondatban található antitézis elemei tulajdonképpen *chiazmust* alkotnak; az azonos funkciójú mondatrészek — a mondat határozói — közvetlenül, szimmetrikusan követik egymást, az alábbi séma szerint:

$$V_1 + S_1 + C_{\text{circ.}1} // C_{\text{circ.}2} + V_2 + S_2 + (\text{Adv.})$$

$$(\text{Áll.}_1 + A_1 + \text{Hat.szó}_1 // \text{Hat.szó}_2 + \text{Áll.}_2 + A_2 + (\text{Hat.}))$$

A többi antitézis jellege arra enged következtetni, hogy a költő különösen kedvelte az *általános* és az *egyes* ellentétéből fakadó expresszív hatást. Az *egyes* kategóriája mindenek előtt Aucassin személyéhez kötődik.

Amikor az ifjú hős az apja által tett ígéretekről beszél, többek között az alábbi szavakat mondja:

„*qui que les oblit, je nes voil mie oblir, ains me tient molt au cuer*.”
(X, 49–50)

(„Fejemre mondom, ha te el is feledted, én nem felejttem el soha, mivel igen odanőtt a szívemhez”)

Amikor elterjed a híre Nicolette rejtélyes eltűnésének, a költő a következő lakonikus megállapítást teszi:

„*Qui qu'en eust joie, Aucassins n'en fu mie liés*” (XX, 9–10)
(Tán akadt olyan is, aki örült ennek a hírnek, Aucassin azonban bezzeg nem örült.)

S midőn Garin gróf nagy ünnepséget rendez búslakodó fia vigasztalására,

Qui que demenast joie, Aucassins n'en ot talent, qu'il n'i veoit rien de çou qu'il amoit. (XX, 16–18)

(Ki-ki kedvére vigadt, de Aucassin nem vidult fel és nem is akart, mert semmi olyat nem látott, amit kedvelt volna.)

Az idézett példákban már nem egyes szavak keltenek ellentétes hatást, hanem két részmondat ellenkező tartalma s a szembeállítás célja az, hogy általa a költő kiemelve Aucassin valamely lényeges gondolatát vagy dramaturgiaiailag releváns lelkiállapotát.

A szórend affektivitásának szentelt fejezetben már bemutattunk egy komplex és hatékony stilisztikai eszközt, egy *antitézisen* alapuló *hiperbolát*:

⁴⁴ 'âme' helyett (<lat. ANIMA), a hangsúlytalan megánhangzó kiesése után egymás mellé került nazálisok közül az *n* r-ré disszimilálódott.

... et les flors des margerites qu'ele ronpoit as ortex de ses piés, (...) *estoit droites noires* avers ses piés et ses ganbes, tant par *estoit blanche* la mescinete. (XII, 27–30)

(... S a margaréta-virágok, melyeket lábujja eltiport, s melyek aztán lábfejére ráhanyatlottak, egészen feketéknek látszottak lába és lábszárai színéhez képest, olyigen fehér volt a leányzó.)

*

Az elemzett stíluseszközökön kívül más, nem kevésbé hatásos szerkezeteket is kiemelhetnénk a *chantefable* szövegéből, pl. túlzásokat, párhuzamosságokat, ismétléseket stb. Mivel azonban egyetlen középkori költői alkotás stilisztikai elemzésére vállalkoztunk, szükségszerűen azoknak a kifejezőeszközöknek tanulmányozására kellett szorítkoznunk, amelyek elsősorban a *chantefable*-ra jellemzők, amelyek megkülönböztetik a középkori költészet többi reprezentatív alkotásától.

Semmiképpen nem volt szándékunk a műben fellelhető összes stilisztikai kategória normatív felmérése, öncélú rendszerezése. Ellenkezőleg, egyfajta „a priori” elvek szerint történő osztályozás helyett minden esetben a kontextussal, a kiemelt részletek egész szintaktikai és szemantikai struktúrájával szoros összefüggésben igyekeztünk meghatározni az expresszív alakzatok konkrét jelentésértékét, sajátos poétikai funkcióját. Hangsúlyoznunk kell ugyanis, hogy a különböző stilisztikai szerkezetek — melyeket bizonyos módszertani kényelmesség miatt szokás külön-külön elemezni — a kontextusban együttesen érvényesülnek és különleges hatásfokuk éppen abból az oppozícióból származik, amely köztük és a szöveg egyéb „semleges” alkotóeleme között létrejön. P. Guiraud teljes joggal állapítja meg: „à partir du moment où le linguiste conçoit la langue d'une oeuvre comme un code particulier, il y voit non un simple inventaire de formes (le lexique, la grammaire ou la rhétorique de l'auteur) mais un système de valeurs, dans lesquels les signes fonctionnent en opposition et tirent leur sens de leurs relations réciproques au sein de l'ensemble.”⁴⁵

Egy irodalmi mű költői és stilisztikai eszközeinek vizsgálata többek között azzal a tanulsággal járhat, hogy a valóban objektivitásra és teljességre törekvő szövegelemzésnek messzemenően figyelembe kell vennie az elemzendő szöveg nyelvi jegyeit és szerkezeteit, mert nem szabad megfigyeljünk arról, hogy ezek a nyelvi kifejezésformák nemcsak az adott mű költői és esztétikai értékeit, hanem a szerző legfontosabb gondolatait, az egész irodalmi alkotás implicit eszmei tartalmát is szemléletesen reprezentálják.

⁴⁵ Guiraud, P.: *Essais de stylistique*. Paris, 1969. 16.

Egy magyar vonatkozású pedagógiai szakkönyv Velencéből, a XV. század végéről

MESZÁROS ISTVÁN

Kiváló pedagógiatörténeti tanulmányok is szerepelnek Kardos Tibor sokszínű, imponálóan gazdag életművében. Ezek egyik remek darabja még 1935-ben jelent meg, a címe: „*Reneszánsz királyfiak neveltetése*”, melyben három humanista pedagógiai traktátust mutat be, részletesen elemezve az V. László, Corvin János és II. Lajos számára írt nevelési útmutatókat.¹ Kardos Tibor e pedagógiatörténeti művéhez kapcsolódik alábbi ismertetésünk, nemcsak a nagy tudósra, de a kedves, melegszívű pedagógusra is emlékezve.

Mátyás király mint pedagógiai ideál

A magyar művelődéstörténeti szakirodalomban alig ismert ez a név: Jacobus comes Purliliarum vagy másképpen Jacopo da Porzia, s teljesen ismeretlen e velencei szerző „*De generosa liberorum educatione*” című kis könyve, amely 1492-ben jelent meg Trevisóban.²

Egyetlen magyar vonatkozása van e pedagógiai traktátusnak, de ez a kötet alapvető mondanivalójával áll lényegi kapcsolatban, annak centrális tengelyét jelenti. A szerző ugyanis — részletesen bemutatva a nemes ifjak neveltetésének folyamatát — ismerteti a serdülőkor utáni élethivatás-választás problémáját is. Úgy látja, hogy a kor szokása szerint két döntési lehetőség áll a nemesifjak előtt: vagy a papi vagy pedig a „katonai” élethivatás illő hozzájuk.

De milyen követésre méltó példaképet válasszanak maguknak a katonai pályára készülő ifjak? A szerző szerint: talán Alfonz calabriai herceget, a nápolyi királyi trón várományosát, de még inkább Mátyás királyt. Jacobus comes Purliliarum tehát a mi Hunyadi Mátyásunkat állítja a világi élethivatást választó nemesifjak elé pedagógiai eszményként, lelkes magasztaló szavakat írva róla a könyv központi fejezetét alkotó „*De militibus*” című rész élén.

¹ Kardos Tibor a következő traktátusokat elemzi ebben a művében: *Enea Silvio Piccolomini*: De liberorum educatione, 1450.; *Galeotto Marzio*: De egregie, sapienter, iocose dictis ac factis regis Mathie ad ducem Johannem eius filium liber, 1485.; *Erasmus Ciolek* (vagy Mathias Drzeviczky): De institutione regii pueri, 1502.

² *Fináczy Ernő* említi ugyan Jacopo da Porzia nevét, de könyvét nem ismerte, más-különbben nem sorolta volna azon humanista művek közé, amelyek „a nevelésnek csupán egyik ágával vagy kisebb körével foglalkoznak”; illetve akkor nemcsak a testi nevelési vonatkozásai miatt hozta volna szóba egy, a humanizmus testkultúrájával foglalkozó összefoglaló mű alapján. *Fináczy Ernő*: A renaissance-kori nevelés története. Bp. 1919. 47., 55. Az általa idézett mű: *Schwerd*: Der pädagogische Wert des Jugendspiels und verwandter Leibesübungen, geschichtlich dargestellt. Augsburg, 1913.

„... Ha a gyermekek inkább fegyverrel ékesen szeretnék eltölteni életüket” — olvashatjuk itt —, „akkor arra kell törekedniük, hogy elszegődjenek valamelyik igen tapasztalt és főként szerencsés uralkodó udvarába. Napjainkban ilyen Itáliában a hős calabriai herceg, Alfonz, aki bátor és elszánt természetű, keze különösképpen gyors; a jó katona és a kiváló hadvezér tulajdonságaival egyaránt rendelkezik.

De semmivel sem kisebb nála az Alpokon túli vidéken Mátyás, mindkét Pannóniának szerencsés uralkodója, aki harccal foglalt el és sikeresen hatalma alá vetett oly sok nagy és gazdag várost; és valóban csodálatos, hogy ez a király egymagában minden vállalkozását mindig kedvező csillagzat jegyében vitte végbe; aki a vad törökökkel is oly sokszor harcba bocsátkozott, és oly sokszor győzelemmel tért vissza e küzdelmekből, úgyannyira, hogy ha valaki ezek sorát meg akarná írni, bizony tetteinek hatalmas kötetét tölthetné meg, amelyben a megörökítés során Sallustiusnak, a történetírók fejdelmének tömör és elegáns stílusára, vagy pedig Titus Livius színes és ékes modorára lenne szükség.”

Majd így folytatja velencei szerzőnk, nyilván még mindig Hunyadi Mátyást tartva szem előtt: „És ott, ahol a nemesifjak így bevezetést nyernek a katonai fegyelembé, ismerjék meg egész tökéletesen annak az uralkodónak a természetét, akinek vezénylete alatt vitézkednek; teljes igyekezetükkel és minden törekvésükkel azon legyenek, hogy a legkészségesebben engedelmeskedjenek neki; ne legyenek tunyák sem otthon, sem ha kivonulnak; amikor pedig harcba bocsátkoznak, akkor mindig bátran törjenek az ellenségre, és saját erejükből vigyenek végbe minél több hőstettet. Ha így tesznek, akkor rövidesen hírnevet szereznek maguknak, uralkodójuk előtt nagyon kedvesek, az ellenség szemében pedig mindig igen félelmetesek lesznek. És ha a csatában bátran harcolnak, és ott szakértelmükkel is kitűnnek, akkor sohasem lesz hiábavaló sem beszédük, sem vállalkozásuk: azt készséggel meghallgatja mindenki, annak engedelmeskednek, azt nagyra tartják. És könnyen megtörténik, hogy akit az uralkodó korábban örömmel fogadott katonájává, azt később a hadvezérséggel bízza meg.”

De milyen a jó hadvezér? Bizonyára szintén az említett példaképről mintázva a vonásokat, ezeket írja Porzia grófja az előző szövegrészhez szorosan kapcsolódó, „*De officio ducis*” című rövid alfejezetben:

„És ha szerencsés esetben bekövetkezik, hogy kinevezik őket a katonai csapatok vezénylesére, akkor erősen égjen bennük a vágy, hogy mint vezérek kiválóak legyenek, akiket tisztelnek katonáik. Messzire kerülniük kell a kapzsiságot, amely a férfi testét-lelkét elnőiesíti és képes az ember összes testi-lelki jó tulajdonságát gyökeresen kipusztítani. Vegyék elejét a hadvezérek annak is, hogy a parancsnokságuk alatt álló katonák fosztogassanak, ez mind tekintélyüknek, mind pedig hírnevüknek árt. És így — kötelességüket jól teljesítve, szakértelemmel végbe véve — minden kedvezően fog számukra alakulni.”

Szerzőnk tehát a nemes ifjú legfőbb elsajátítandó jellemvonásait, személyiségjegyeit főként Mátyás királyban látja, az ő példája nyomán akarja ezeket a vonásokat kora és környezete felnövekvő nemesifjaiban is kialakítani. Könnyvében a korszerű világi nevelés eszménye egy magyar „katona”, az ideális világi műveltséget egy magyar férfi hordozza, az itáliai ifjak előtt is követendő módon.

De az említett Alfonz calabriai herceg sem nélkülözi a magyar vonatko-

zásokat: nem volt más, mint Mátyás király sógora; második feleségének, Aragóniai Beatrixnek legidősebb testvére, akivel Mátyás igen jó kapcsolatokat tartott fenn.³

Ezek a könyv magyar vontkozásai, amelyek — úgy véljük — elegendő jogcímet adnak arra, hogy a magyar pedagógiatörténetbe tartozónak érezzük, a Mátyás környezetében az 1480-as években érvényesülő pedagógiai elvek és eszmék tükröződését látva benne.

S hogy Mátyás király az itáliai ifjak előtt valóban ideál lehetett, azt jól példázza Beatrix öccse, Francesco, aki 15 éves korában, 1476-ban került a magyar király udvarába, hogy a „katonai” életet itt megtanulja, s 1484-ig tartózkodott Mátyás mellett. Bonfini a „*Symposion Trimeron*”-ban Mátyás és Beatrix neveltjének nevezi az aragóniai Francescót; Galeotto is dicséri „tanultságát, bőkezűségét, jóságát, nagylelkűségét, éles esztét, a közügyekben tanúsított bölcsességét, a veszélyekben mutatott bátorságát, nemes erkölceit és becsületes szótartását.” E jellemvonások lényegi kibontakozása nyilván ezekben az esztendőekben történt.

(Az nyilván véletlen, hogy — mint a továbbiakból kiderül — Jacobus comes Purliliarum könyvében is különálló szakaszként szerepel a 15 éves kortól a felnőttkorig tartó nevelési periódus, ezeket az éveket a választott példakép udvarában kell eltöltenie az ifjúnak.)

A nápolyi királyi udvar neves nevelési szakembere, Diomede Carafa, Magdalone grófja útmutatót írt Francesco számára, s ebben sajnálkozva említi azokat az itáliai ifjakat, akiknek hazájuk hosszú éveken át tartó békessége miatt nem lehet részük a katonáskodásban és irigylésreméltónak mondja az ifjú nápolyi herceget, aki a magyar király udvarában élhet: Mátyástól tanulhatja meg igazán, hogy a katona legfőbb erénye a vakmerőségig felfokozott bátorság, a veszélyektől ugyanis a hősi lelkület védelmez meg, nem pedig a gyávaság.

Egy másik példa: Beatrix nővérének fia, a ferrarai Este-i Hippolit nyolc éves korában, 1487-ben kapta meg a Szentszék hosszú ellenkezése után az esztergomi érseki méltóságot. Később, 1516-ban a híres olasz költő, Lodovico Ariosto nagy művét, az „*Orlando Furioso*”-t a már kardinálissá lett Hippolitnak dedikálta, s az ajánló versben a még gyermek Hippolit magyarországi fogadtatását is felidézte, a költői képekben kétségtelenül Mátyás király nevelő szerepére is utalva:

... Itt a Dunához ér, hol a tömeg tódul
Nézni őt s imádni, szinte istenképpen,
Ott nézd a magyarok okos fejedelmét,
Ki nem érett korban látva érett elmét,
Tiszteli-becsüli, ámulattal teli,
S minden bárójának fölébe emeli.

Azt akarja, hogy már gyenge gyermekkorba'
Esztergom jogarát kezeibe' hordja;

³ Erre vonatkozó adatok: Magyar diplomáciai emlékek Mátyás király korából. Szerk. Nagy Iván és Nyáry Albert. Bp. 1875—1878. II. kötet, 202, 203, 227—229, 241, 250, 254, 260, 261. sz. alatt Alfonz levelei Mátyáshoz, Beatrixhez, udvartartásuk egyes tagjaihoz. A Mátyáshoz írt levelek megszólítása és záradéka: „Serenissime Rex et domine cognate et tamquam pater honorandissime...” „Vester cognatus et tamquam filius Alfonsus dux Calabriae”; Berzeviczy Albert: Beatrix királyné. Bp. 1908. 57—60, 213.; Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I. 100, 380, 653, 680.

Azt akarja, mindig oldalánál legyen,
 Honn a palotába' s a hadi sátorba'.
 A hatalmas király bármi harcra keljen,
 Akár menjen török, akár német ellen:
 Hippolit vele van, nézi untalanul
 Az ő nagy tetteit, s derékséget tanul.⁴

Már 1486-ban Beatrix arra kérte nővérét, Eleonóra ferrarai hercegnőt, hogy másik fiát, Hippolit öccsét is küldje Mátyás udvarába „hadászatot tanulni”. 1488-ban újra sürgette ez ügyben testvérét, hozzátéve: Mátyásnak az a kívánsága, hogy csak kis számú itáliai kíséretet adjanak melléje, ha majd útnak indul, mert „magyar környezetben magyar módon” akarja nevelni őt.⁵

Ez a szándék nyilván még erőteljesebben érvényesült a király udvarában nevelkedő magyar nemes ifjak körében. S az is tény, hogy ez a „magyar környezetben magyar módon” való nevelés nemcsak a hadászat megtanulását jelentette, hanem magában foglalta egy sajátos „transalpin” humanista életvitel, világlátás, műveltség elsajátítását is. Mátyás személyes példája valóban meggyőzően bizonyította, hogy a szellemi műveltség, a könyvek, tudományok szeretete jól harmonizál a testi erő és ügyesség kifejlesztésének igényével, a baráti beszélgetésekben, a társasági életben, a közügyekben való helytállás a művészi alkotások és a természet szépségeinek élvezetével —, s ez az Alpokon túli „uomo universale”-ideál bizonyára elsősorban szűkebb-tágabb környezetének magyar nemes ifjait ösztönözte.

Jacobus comes Purliliarum pedagógiai traktátusának keletkezési idejére két megjegyzésből következtethetünk. Szerzőnk a „*De militum ducibus*” című fejezet végén említi „Robertus Veneti ductor exercitus”-t abból az időből, „quo tum inter inclitos Venetos et illustrem Ferrariensium ducem, tum inter sanctissimum pontificem nostrum ac serenissimum Apulie regem bellum gestum est”. Velence a pápa szövetségeseként 1482 tavaszától 1483 tavaszáig állt harcban a nápolyi királlyal együtt harcoló ferrarai herceg ellen, s ebben a harcban volt Roberto Malatesta a velencei hadak vezére.

Valamivel későbbre vonatkozik a másik „terminus ante quem non”: a szerző Mátyást „a két Pannónia” uralkodójának nevezi, így azonban csak 1485 után, Bécs elfoglalása után címezhetette őt. A mű kézírata tehát 1485—1490 között készült.⁶

Ajánlás nincs a kötet élén, de a Mátyásról írt rész felér egy neki szóló ajánlással. A kor szokása szerinti tiszteletpéldányt azonban Mátyás már nem vehette kézbe, mivel az csak halála után két esztendővel, 1492-ben került ki a trevisói nyomda sajtója alól. Nem lehetetlen viszont, hogy a kötet később eljutott a nagy eszménykép egykori budai udvarába is, az 1500-as évek elején

⁴ Francescoról és Hippolitról Berzeviczy i. m. passim; a Carafa-szöveg: uo. 401.; Ariosto verse uo. 375., Radó Antal fordítása.

⁵ Diplomáciai emlékek, id. kiadás, 65. sz. 428.

⁶ Fináczy a kötet keletkezését 1470-re teszi, bizonyára az általa használt összefoglaló mű alapján. Ez már csak azért sem tartható, mert Aragóniai Alfonz csak 1475-től viselte a „dux Calabriae” címet, előtte capuai herceg volt. (Ez az Aragóniai Alfonz megkülönböztetendő Alfonz nápolyi királytól, Beatrix nagypjától, aki 1458-ban halt meg. Galeotto érdekes összevetésben hasonlítja őt össze Mátyás királlyal, ennek elemzése: Kardos Tibor: Reneszánsz királyfiak neveltetése. Bp. 1935. 11—12.)

ott újra felpeszdlő humanista érdeklődés igényeivel éppen egybevágott a mondanivalója.⁷

Mindezek alapján érdemes kissé alaposabban megismerni e XV. század végi pedagógiai szakkönyv szerzőjével, majd pedig magával a könyvvel, amelyből az egyetlen hazai példányt a székesfehérvári Püspöki Könyvtár őrzi (jelzete: Inc. 174.).

A szerző

A szerző személyéről maga a kiadvány nem sokat árul el. A belső címlapon Johannes Baptista Uranius verse olvasható „ad lectorem”, s ebben ezt írja róla: „Ille docet Veneti clavum regimenque senatus”. A kötet végén pedig Franciscus Niger Venetus magasztalja négy oldalon keresztül a szerzőt, „vir doctissimus ac utriusque humanitatis parens”-nek nevezve őt, s a megszólítása: „excellentissimus comes”. Szerzőnk tehát világi férfiú volt, a Velencei Köztársaság területén levő Purliliae azaz Porzia grófja, nem pedig hivatásos nevelesi szakférfiú, udvari nevelő vagy iskolában tanító magiszter.

Családi vára a Velencétől északra elterülő, ma Friuli-Venezia-Giulia névvel megjelölt tartományban volt, traktátusában többször említi „civitas Foro-Juliana”-t, mint közelebbi hazáját, egy ízben így is: „hic in patria Foro-Juliana”.

Franciscus Niger Venetus a padovai egyetemről keltezte sorait, korábban alighanem tanára lehetett Purliliae grófjának, ezt sugallják bensőséges búcsúszavai („... vale humanae linguae decus splendorque praesidium et dulce decus meum”).

Szerzőnk életével kapcsolatban konkrét évszámokat nem ismerünk, művei megjelenésének kronológiai rendjéből azonban számos adat deríthető fel.

Év-megjelölés nélkül jelent meg „*Opus Jacobi comitis Purliliarum epistolarum familiarum*” címmel különböző személyekhez írt valóságos és fiktív leveleinek gyűjteménye, sok pedagógiai, tanulmányi, művelődési vonatkozással.

Az „*Ad Fra Antonium*” című levélben a címzett kérésére leírta életének főbb szakaszait: „... lásd tehát életemet, lefestve inkább, mint leírva. 16 éves koromig gyermeki játékokban és tréfákban töltöttem életemet, olykor vadászatokban meg a madárfogásoknál serénykedtem, de semmiféle tanulmány-nyal nem terheltem emlékezetemet. Ettől kezdve 18. évemig Franciscus Mott-hensis, ez a tudományokkal és erkölcsökkel egyaránt díszes férfiú tanított. Majd Velencébe mentem, ahol Benedictus Lignacensisnek, ennek a kiegyensúlyozottságáról méltán híres férfiúnak a grammatikai és retorikai előadásait hallgattam. Innen azután hazatértem, mert apám meghalt, majd egy év elteltével Padovába mentem, ahol minden erőmet és szorgalmamat a világi jog tanulmányozására fordítottam, öt éven keresztül. Amikor pedig anyám is eltávozott az élők sorából, ismét visszatértem saját otthonomba, kevés-
sebb megházasodtam, feleségem azonban — egy év sem telt el — meghalt, hátrahagyva Federico fiunkat, aki most nyolc éves, én viszont jelenleg a 33. évemben járok ...”⁸

⁷ Vö. Kardos Tibor: A magyarországi humanizmus kora. Bp. 1955. 202—243. („Humanizmusunk osztálybázisának kiszélesedése a Jagello-korban és ennek következményei.”)

⁸ Opus Jacobi comitis Purliliarum epistolarum familiarum. Az Országos Széchényi Könyvtárban, jelzete: Inc. 424. Ez a kötet azonban nem ősnymtatvány, mert 1500 után

Öt évet töltött tehát a padovai egyetemen a világi jogtudományokkal foglalkozva Jacobus comes. A leveleskönyvben sok levél szól Bartholomeus Brixienishez, aki — mint a temetésére készített beszédében mondja róla — számos éven át egykor tanítómestere volt.⁹ Ugyanitt felsorolja azokat a helyeket, ahol kedvelt tanára tanított, s ezek között szerepel a padovai egyetem, ahol egykor a retorika népszerű és ünnepezt professzoraként tevékenykedett.

Bartholomeus Brixienisről egy érdekes adatot őrzött meg 1487. október 1-éről a padovai egyetem anyakönyve: ekkor tette le doktori vizsgáját egyházból az ifjabb Vitéz János, a zágrábi káptalan nagyprépostja; s a vizsgán szereplő tanúk a következők: Bartholomeus Brixienis „zágrábi kanonok”, Nagy Miklós, valamint István pécsi főesperes.¹⁰ Jacobus comes padovai tanára s későbbi barátja tehát egy magyarországi egyházmegye kanonoki javadalmával rendelkezett.

Ugyanő írta a porziai gróf egyik politikai művéhez („*De rei publicae Venetae administratione domi et foris*”) a szerzőt az olvasó jóindulatába ajánló bevezetést, valamint a művet záró dicséret verset is. Ez a mű 1477/1478-ban keletkezett.¹¹

Jacobus comes Purililarum tehát az 1470-es években lehetett a padovai egyetem növendéke. Mátyás királyról, az ő törökellenes haditetteiről nyilván ezekben az években Padovában értesülhetett az itt tanuló magyar nemesifjaktól, diáktársaitól. Talán nem is volt véletlen, hogy még padovai egyetemista korában amolyan szituáció-gyakorlatként ezt a feladatot kapta: úgy tartson vita-előadást a keresztény hitről, mintha azt a török szultán előtt mondaná el.¹²

Az egész Európát fenyegető török veszedelem — úgy tűnik — ettől kezdve egész életén át foglalkoztatta. Ez annál is inkább érthető, mivel a Velencei Köztársaság külpolitikája nagy figyelemmel kísérte a török kérdés közép-európai alakulását, diplomatái sűrűn számolnak be jelentéseikben a török–magyar viszony állásáról, a probléma a velencei közélet mindennapjait is áthatotta. Porzia grófja műveiben többször is szóba hozta a török kérdés megoldásának lehetőségeit, s ezek között mindig fontos szerepet szánt Magyarországnak.

jelent meg. Vö. *Catalogus incunabulorum, quae in bibliothecis publicis Hungariae asservantur*. Ediderunt Géza Sajó és Erzsébet Soltész. Bp. 1970. 858. o. — A Hain-katalógus e mű két variánsát említi (13.605—13.606. sz.), az utóbbit 1480-ból. Ha ez a datálás helytálló és ez a kötet első kiadása, akkor a szerző — mivel ezt 33 éves korában írta — 1447-ben született. — Az „*Ad Parthenium Iurisconsultum*” címzésű levélben részletes leírás: „*situs oppidi nostri Purilliarum*”.

⁹ „*praeceptor olim meus . . . qui tot annis sub eius militavi disciplina . . . Patavinam academiam petiit, ibique omnium consensu rhetoricae artis interpres delectus est; tantaque sibi peperit famam, ut in omnium ore esset . . .*” Id. leveleskönyv, 96.a.

¹⁰ „*Paduae in episcopali palatio. Privatum examen et doctoratus in iure canonico spectabilis domini Michaelis Ungari nati domini Petri Vytez de Kamarcza, praepositi maioris et canonici ecclesiae Zagrabiensis . . . praesentibus domino Bartholomaeo Brixienis archidiacono Dubicensi et canonico Zagrabiensi, Nicolao Magno de Scithia et domino Stephano archidiacono et canonico Quinqueecclesiensi testibus*”. *Matricula et acta Hungarorum in Universitate Patavina Studentium*. Collegit et edidit *Andreas Veress*. Bp. 1915.

¹¹ A Proctor-katalógus 604. tétele 1477—1478 évszámmal jelzi e mű nyomtatásban való megjelenésének idejét; *Hain* hely és év nélküli kiadást említ 13.604. sz. alatt.

¹² „*. . . olim dum Paduae essem a Bartho. Parthenio Salodensi viro et probo et erudito accepi quandam disputationem de fide nostra coram turcarum principem habitam e graeco in latinum per eum versam fuisse . . .*” Id. leveleskönyv, 35.b.

Először — mint láttuk — Mátyás királyban látta a török hatalmának sikeres megtörőjét, éppen ezért emelte pedagógiai eszményképpé.

Mátyás halála után I. Miksát (aki 1493-ban szerezte meg magának a német—római császári koronát) buzdítja európai összefogásra, valószínűleg 1493 táján fogalmazva meg hozzá címzett levelét, legfőbb megoldandó problémaként a török veszedelmet, legfontosabb feladatként pedig annak elhárítását említve. Ellenkező esetben „... unde evenit, ut bellicosissima Italia, populosissima Germania, ferosissima Pannonia Turcharum insignia aspexerint, et ni deus ipse morte sustulisset illum imperium mahumetum Turcharum principem: profecto actum esset de florentissima Italia, de Germania tua et invicta Pannonia et paulopost denique de universa christiana religione...”

De konkrét javaslattal is szolgál Purliliae grófja a nemzetközi felszabadító hadsereg összetételére: „... ex bellicosissima Italia decem milia fortissimorum equitum totidemque audacissimorum peditum: si volueris, ad extremas usque terrarum partes te sequentur; ... ex Germania vero decem milia balistariorum te quovis sequuntur et comitabuntur; ex Pannonia vero ex tribus milibus equitum exercitum comparabis, qui tanto spiritu et audacia viri erunt, ut nullis usque gentium viris et peritia rei militaris et fortitudine cederent.”¹³

Egy másik levelét „Christi praedicatoribus” intézte: felrázó szavakkal prédikáljanak mindenütt a törökök pusztításairól, kegyetlenkedéseiről. „Refertote igitur Christi cultoribus Mahumeti perniciosam sectam — írja —, narate villarum incendia, agrorum depopulationes...” Ez csakis úgy kerülhető el, „si ungaris, illyricis, et aliis vicinis turcis pecuniam, arma, equos, viros, commeatus affati subministraverint, nec hoc semel, sed annis singulis efficiendum est.” Nagy veszélyben van Itália, és „eodemque periculo pars illa Germaniae, quae proxima est, Pannoniae et Illyriae trahitur de Cypro, Creta, Rodo, Sicilia celeberrimis toto orbe insulis (ni cito omnibus tanto hosti occurratur viribus) actum origo est. Hortemini igitur, hortemini...”¹⁴

Jacobus comes képzett hadászati szakértő volt, egy kis könyvet is írt „*De re militari*” címmel, s ezt „Ferdinando magno Hispaniarum principi, archiduci Austriae” ajánlotta. Ő a későbbi I. Ferdinánd magyar király, aki 1519-től kezdve viselte a könyvben olvasható címet. Az ajánlás első mondata: „Et si Turcarum arma tuam exerceant excellentiam et peritam quotidie in re militari reddant, tamen princeps magnanime, nulla est in hac vita ars, quae non aliquo fine claudatur...” A zárómondat: „... Nam in te spem omnem habet christiana respublica, ut te duce, te authore Turcarum impetus tandem vi contendantur...”

E mű egyik későbbi, 1527-ből való kiadása található az Országos Széchényi Könyvtárban, ezt Jacobus Spiegel adta ki, s a Ferdinándnak szóló eredeti ajánlás szövegét is közölve Nicolaus Rabenhautbnak, „serenissimi Pannoniae et Boiemiae Regis consiliario” címezte, így zárva sorait: „Tu, quod est nobilitatis tuae insigne, fac vivum, agas strenuum et vere Boienum in bello, quod in Hungaros apparari audio...”¹⁵

Szerzőnk életútja tehát az 1470-es évektől egészen 1519-ig műveiben nyomon követhető. Igazat kell adnunk ezért a *Jöcher-Lexicon* szűkszavú meg-

¹³ „Ad foelicissimum Ro. Re. Maximilianum”. Id. leveleskönyv.

¹⁴ „Christi praedicatoribus”. Uo. 80. a—b.

¹⁵ Jacobus comitis Purliliarum de re militari libri II. Jam recens editi. Argentorati, anno 1527.

állapításának: „Jacobus comes Purliliarum, oder graf von Porzia, lebte zu Ende des 15. und Anfang des 16. Saeculi.”¹⁶

De térjünk vissza e nyitott szellemiségű, Magyarországra élénken figyelő, az egyre fenyegetőbb török veszedelem esélyeire aggódva tekintő szerzőnek említett korai művéhez, az 1485–1490 között írt „*De generosa liberorum educatione*” című pedagógiai traktátusához.¹⁷ E mű írója tehát világi nemes, ez még eléggé újszerű még a XV. század második felében is, a korábbi hasonló témájú értekezések szerzői főként klerikusok voltak.¹⁸ De még szokatlanabb, hogy művét, ezt a pedagógiai praktikumot szerzője nem a hivatásos nevelők, hanem a szülők számára készítette. „Summo etenim studio omnique cura parentes eniti debent, ut filii sui bene optimeque educantur . . .” — szögezi le a könyv első soraiban.

A könyv

A 35 oldalas kis nyolcadrét alakú könyvecske első oldalán csupán a cím áll: „*De liberorum educatione*”; a 2. oldalon az ajánló vers olvasható: „*Ioannis Baptistae Uranii Carmen ad lectorem*”. Ezután a 3. oldalon kezdődik a szerző előszava: „*Iacobus comes Purliliarum clarissimis ac ornatissimis conregulis suis salutem*”, amely azután a 4. oldalon ér véget.

A kötet törzsanyagának kifejtése ugyanitt kezdődik „*Iacobi comitis Purliliarum de generosa liberorum educatione opusculum non minus iucundissimum quam utilissimum*” címmel. Befejezése a 31. oldalon olvasható: „*Iacobi Purliliarum comitis de generosa liberorum educatione libellus fauste finit. Accuratissime impressum Tarvisii per Gerardum de Flandria. Anno salutis M.CCCC.XCII. die XI. Septembris. Sub magnifico praetore Augustino Foscarini.*”

Az utolsó négy oldalt kitöltő szöveg címe: „*Franciscus Niger Venetus doctor Iacobo N. Excellentissimo Purliliarum comiti, viro doctissimo ac utriusque humanitatis parenti, foelicitatem.*”

A szerző előszava

„Amikor nagyjaink nagyszerű és dicső tetteit emlékezetembe idézem, nemes olvasóim, — s mily sok volt! annyi, hogy nemcsak a tudós kódexeket, hanem az igazságot hirdető kiváló férfiak beszédeit is betöltötték — bizony nem tudok eléggé csodálkozni saját magunk vagy szüleink oly nagy restségén, nemtörődőségén, sőt (hogy igazabban szóljak) mulasztásán” — így kezdi Porzia grófja bevezető szavait. Elmarasztaló véleményének oka: korának nemesei, bár kitűnő képességekkel rendelkeznek, kellő tekintélyt és vagyont birtokolnak, nem becsülik sokra hős nagyjaik hírnevét, amelyet „azok a »vir-

¹⁶ Allgemeines Gelehrten-Lexicon . . . herausgegeben von Christian Gottlieb Jöcher. Lipsae, 1750. 1816. oszlop. Újabb lexikonokban sehol sem található Jacobus comes Purliliarum neve.

¹⁷ A Hain-katalógus hely és név nélküli két kiadását említi 13.607–13.608. sz. alatt, Proctornál nem szerepel.

¹⁸ A XV. századi humanista pedagógiai elméletírók műveiről ma is jól használható ismertetést ad Fináczy Ernő id. művében (30–56. o.), újabb részletes összeállítás: Eugenio Garin: Geschichte und Dokumente der abendländischen Pädagogik. II. Humanismus. Reinbek bei Hamburg, 1966.

tus« kitüntető jutalmaként kaptak”. Ez az oka annak, hogy „nem választottak ki közülük senkit sem, hogy annak jeles »virtus«-ait férfi módra kövesék”, a „virtus” nem vonzó számukra, nem elérendő és megszerzendő eszményi tulajdonság.

A „virtus” kifejezést — a további szövegrészekből világosan kitetszik — szerzőnk sajátos humanista értelemben használja: „a kitűzött nemes cél érdekében végzett tudatos tevékenységre való készség és eltökéltség” — ez a szó jelentéstartalma, akárcsak a legtöbb humanista pedagógiai traktátusban.¹⁹

Majd ezt javasolja Jacobus comes: „Ha szüleinél elmulasztották ezt megtenni, s amelyet eddig mi is elhanyagoltunk, tanuljuk meg legalább most, hogy a jövőben tudatosabban tevékenykedhessünk”, mivel az élet csendes, eseménytelen eltöltése, az idő elvesztegetése nem méltó a nemes férfihez. Ezért kell nagy gondot fordítani a gyermekek nevelésére, hogy értékes és kiváló férfiakká válhassanak. „S hogy ez könnyebben megoldható legyen, olvassátok végig ezt az egyszerű, dísztelen és rövid, ámde hasznos könyvecskét — írja a szerző —, és gondoskodjatok róla, hogy a benne foglalt elvek a nevelés során megvalósuljanak. Ha így tesztek, biztosíthatlak benneteket, hogy gyermekeitek minden erénnyel ékesek, minden tisztességgel kiválóak lesznek; e könyvben ugyanis megtaláljátok mindazt, ami méltó a nemes férfiúhoz élete mindegyik szakaszában; ennek következtében alkalmasakká váltok nem csupán az égi örök jó, hanem már e földi életben tartós dicsőség megszerzésére.”

Az első öt esztendő

Ahogyan mindenféle építkezésnél a legbiztosabb alapokat kell vetni, úgy a szülőknek különös figyelmet kell fordítaniuk gyermekeik nevelésének éppen a kezdetére. Ez a feltétele annak, hogy a gyermekek testileg szépek legyenek, illetőleg annak, hogy később a „virtus” hordozói lehessenek.

Törekedjenek a szülők az átlagosnál jobb bábaasszony alkalmazására, mivel a bábák között sok a tudatlan, s hozzá nem értésük miatt gyakran előfordul, hogy a születendő gyermek nem tud élni a világra jönni, vagy koraszülés következik be, vagy pedig testileg torz lesz az újszülött. Ez nagy baj, mert — a szerző szerint — „minél szebb valaki, a »virtus« annál inkább tündöklék benne”. Ha mégis megtörténik, hogy a gyermek testi hibás, akkor a szülők „legalább a tudományokkal és az erényekkel tegyék őket szépekké, a gyümölcsök némely kiválóbb fajtájának mintájára: ráncos héjuk alatt ezek édes ízeket rejtjenek.”

A dajka ne legyen iszákos, buja vagy dadogó, hanem józan, tiszta életű és folyékony beszédű, és „ha lehetséges, nemes szülőktől hazai drága nyelvünkkel született” legyen, aki tudniillik „nem a tősgyökeres friuli és bresciai tájszólást beszéli, a tengeren ugyanis lenézik ezt a szabados nyelvet”.

Mind a szolgálólányok, mind a szolgák beszédükben is, cselekedeteikben is szemérmesek legyenek, mert ha a gyerekek zsenge korukban szemérmetlenségeket látnak vagy hallanak maguk körül, később ezeket aligha fogják majd elfelejteni. „A gyerekek ugyanis olyanok, mint a tiszta lapok vagy a fehérre meszelt falak, amelyek az első színeket inkább felveszik, mint a továbbiakat;

¹⁹ Ezt a sajátos humanista „virtus”-fogalmat Kardos Tibor következetesen így használja magyarul: „cselekvő virtus”, „tevékeny virtus”. L. például „A renaissance Magyarországon” (Bp. 1961.) c. kötet bevezetőjében.

vagy amint a gyapjűfestékek segítségével a gyapjű egyszerű fehérsége eltűnik és belőle a festékek sohase moshatók ki, ugyanígy a bűnöknek a színe, amely az első években a gyermekekbe ivódik, belső világuk sérelme nélkül sohasem lesz kiírtható onnan.”

Az 5—10 éves korú gyermek

Amikor a gyermek eléri az ötödik életévét, akkor a szűlőknek nagy gondot kell fordítaniuk a tanító kiválasztására. Porzia grófja ezt ajánlja: „inkább a jó erkölcsökben legyen kiváló, mint az irodalomban-tudományokban járatos”. Ugyanakkor hangsúlyozza: még nem ajánlatos a nemesi gyermekeket életüknek ebben a periódusában a nyilvános iskolába küldeni, hanem otthon kell mellettük magántanítót, magánnevelőt alkalmazni. „A nyilvános iskolában ugyanis mindenféle rendű-rangú gyerek gyűlik össze, a nem-nemesek és a szegények pedig nem szoktak gyermekeik nevelésére gondot viselni, de erre nincs is olyan lehetőségük, mint amilyennel a nemes családokból származotnak vagy a gazdagok rendelkeznek.” Szerzőnk arisztokratikus felfogásából következik e megjegyzése is: ha a nemesi gyermekek ilyen nyilvános iskolába járnának, akkor „elhagyva saját jó erkölcsüket, mások rossz erkölcsi szokásait kezdenék majd utánozni. Inkább hajlunk ugyanis a rosszra, mint a jóra, életünk bármely korszakában: emberek vagyunk.”

A tanító mindennap foglalkozzék a gyermekekkel, hogy a jó megtételére való készség természetükké váljon, ebben az esetben semmiféle káros-bűnös kívánság nem tudja majd eltéríteni őket a jövőben az erre való törekvéstől. A gyermek ugyanis életének e második szakaszában már alkalmassá kezd válni a jó megtételére éppen úgy, mint a bűn elkövetésére.

Fordítsanak gondot a szűlők és a tanítók a gyermek beszédére is, minden tekintetben; tartsák távol őket a hortól, mert ez egyrészt a jó egészség ellensége ebben a korban, másrészt a testi-lelki erőket legyengíti..

Majd erős hangsúllyal emeli ki szerzőnk: a tanítók gondoskodjanak róla, hogy a gyerekek „mindennap legalább két órát szánnanak arra, hogy testüket gyakorolják a velük egyenrangú gyerekekkel együtt, hogy a megfeszített tanulásban elfáradt testüket-lelküket kellőképpen felfrissítsék; egészen bizonyos, hogy hasznos lesz ez a magasabb rendből születettek számára”.

Nemesek és nem-nemesek gondos elkülönítését újra hangoztatja itt Comes Purliliae: a szűlőknek ügyelniük kell arra, hogy a nemesi származásúak ne keveredjenek el a parasztyerekek vagy a plebejusok fiai között, „mivel ezek természetében mindig van valami közönséges”, s ez a közönségesség könnyen győzedelmeskedik a nemesifjű lelkében is, „áthatja azt, amely azután később már nem enyészik el.”

Külön kis fejezetben esik szó az 5—10 éves korú gyermekek játékaikról. „A gyermeki személyiség fejlődése szempontjából — olvassuk itt — ezek a játékok hasznosak és dicséretesek: versengjenek egyenrangú gyerekekkel futásban és ugrásban, engedjék meg nekik mindig a felfűjt bőrlabdával való játékot meg a három személyes labdázást. Vegyenek részt olykor a lovasversenyeken is; végeredményben mindenféle játékot, amellyel testüket edzetté tehetik, hasznosnak és megbecsültnek tartsanak. Ugyanígy nagyon helyeselhető, ha kirándulásra indulnak, valamely kitűzött úticél elérésére.”

Elérve a 10 éves kort, a gyermeket nyilvános iskolába kell adni, hogy a latin klasszikus szerzőket szakszerű vezetés mellett tanulmányozza: hallgasson előadásokat Cicero leveleiről, ezeket tüzetesen tanulmányozza, készítsen maga is ilyen írásműveket; mind írásban, mind élőszóban igyekezzen ezeket utánozni.

De még nagyobb figyelemmel forgassa a latin történetírók műveit, főként Livium, de még inkább Salustius Crispust, „a történetírók fejedelmét”. Jó hasznát veszik e tanulmányoknak majd később: „a nemes urak beszélgetéseiben, az előkelők tanácskozásaiban megbecsülést és tekintélyt szerezhetnek maguknak az ezekből a művekből vett, s minél gyakrabban alkalmazott hasznos szentenciákkal.”

De ezeknek az iskolás irodalmi tanulmányoknak egy másik sajátos eredményére is rámutat Jacobus Comes. Szükségszerű — írja —, hogy a latin klasszikus művekkel való széleskörű ismerkedés nyomán jobbá lesz az, akinek rossz a természete, viszont erkölcsileg romlottabbá az, akinek rossz a természete. A rossz természetet könnyen le tudja győzni az, aki a jó megtételének készségével rendelkezik. Ez a készség, a „bene agendi habitus” azonban nem könnyen, hanem csak nagy erőfeszítésekkel, óriási fáradozásokkal, sok akadály leküzdése árán sajátítható el. A latin nyelvi-irodalmi tanulmányokkal együttjáró tevékenykedés egyik el nem hanyagolható haszna és eredménye: amíg e művekkel foglalkozunk, „távol tartjuk magunkat olyan dolgoktól, amelyekre nem gondolhatunk szégyen nélkül, s amelyekre nem emlékeztetünk másképpen, csak nagy fájdalommal.” Így válhat az iskolás tanulmány a „bene agendi habitus” kialakításának eszközévé.

„Mindamellett ebben az életkorban is szükségesnek tartom, hogy e fáradságos-verejtékes irodalmi tanulmányok után a felfrissülés céljából másféle „ludus”-okat is iktassunk — írja a szerző, a „ludus” kétféle jelentésére utalva²⁰ —, amelyek azonban teljesen különbözzenek az előbbiektől.” E célra Jacobus Comes a különféle hadiszerszámokkal kapcsolatos gyakorlatokat tartja megfelelőeknek, ilyen például a nyilazás, azután a ballista és a scorpio kezelését begyakorló tevékenységek (nyilakat, köveket, „bombákat” lövő-szóró gépezetek ezek), a velük való szorgos foglalatosság „napjainkban a friuli nemesifjak szokása, amelyet igen dicséretreméltóan visznek végbe.”

A győzteseknek adjanak különféle jutalmakat, díjakat, ha „kardjukkal és pajzsukkal” kiválóknak bizonyultak — tehát jeleskedtek a lovagi tornákon —, időnként lovagoljanak, szeressék a vadászatokat: ezek méltóak a nemes ifjakhoz.

Meglepő viszont szerzőnk következő kívánsága: „A tánc, az éneklés, a lanton való játék, ha csak nincs kapcsolatban a poétikával, ezek maradjanak csak a bordélyosok meg a parasztok tevékenységei, mivel a tunyaság és a léhaság ezekben a mostani időkben főként az ilyen zenén keresztül szokott elterjedni.”²¹

²⁰ Ludus = 1. játék; 2. tanulmány, iskola.

²¹ Ez a reneszánsz sokoldalúsággal annyira ellentétes követelmény is szerepel más humanista szerzőknél, például *Vergerio* is említi 1404-ben írt munkájában: „Zeneszó mellett táncolni és asszonyok módjára körtáncot lejteni férfihoz méltatlan élvezetnek látszik. Lehetne ugyan ezekben is valami haszon, mert a testet gyakorolják és a test tagjainak fűrészségét nagyon fokozzák, de félő, hogy az ifjakat kicsapongókká teszik s jó erkölceiket szertelen hiúság fölkeltésével megromtják...” Fináczy Ernő fordítása. *Fináczy i. m.* 32.

Hasonlóképpen szigorú szabályokat fogalmaz meg Porzia grófja a női társaságban való forgolódással kapcsolatban: „El kell kerülni, hogy a gyerekek gyakran együtt legyenek az asszonyokkal”, hogy velük együtt lakomázzanak, társalogjanak, mivel „az ifjúkor állandóan a testi vágyban lobog”.

Viszont, ha van a városban olyan férfi, aki ékesszólásáról híres, vagy haditetteiről nevezetes, vagy tudományával kiemelkedő — az ilyenekre fel kell hívni a gyermekek figyelmét; e férfiak példája nyomán ugyanis a szívükben magasra tör a vágy, amelyet nem tudnak másképpen kielégíteni, csak úgy, ha saját cselekedeteikkel és saját dicsőségükkel megközelítik ezeknek a jeles férfiaknak a hírnevét. Az élő nagy emberek példája ugyanis inkább ösztönöz a „virtus” kibontakoztatására, mint a holtaké, „mert amiképpen az élőszó is — nem tudom, hogy milyen energiát rejt magában, hogy hatásosabb, mint azok a szövegek, amelyeket olvasunk — átjárja a hallgatók belső világát, éppen így az élő férfiak hírneve iránt mindig nagyobb a fogékonyság, ez sokkal inkább a »virtus«-ra tüzel, mint a holtaké. Ebből következik, hogy inkább akarják követni őket, mint irigyelni.”

Fontos nevelőhatások érik a gyermeket, ha a szülők gyakran magukkal viszik őt a „forum”-ra vagyis a város főterére, s oda, ahol a perek és a viták zajlanak, hogy ott tapasztalt férfiakat halljanak, mert így könnyen megtanulhatják mind a természetes érvelési módokat, amelyeket a vitázók alkalmaznak, mind pedig a szép taglejtéseket, amelyeket a vita során használni illik; közben pedig az emberek sokaságát is megszokják. Sőt a szülők akkor is vigyék magukkal gyermekeiket, amikor saját maguk nyilvános beszédet tartanak vagy vitában vesznek részt: ezek meghallgatása ugyanis edzi az értelmet, kiműveli a nyelvet, erősíti az emlékezetet. Vigyék magukkal gyermeküket a nyilvános tanácskozásokra is; amikor csak tehetik, vegyenek részt velük a felnőttek baráti beszélgetéseiben; fáradozzanak gyermekeik a tekintélyes férfiak szavainak és tetteinek követésében, „nehogy kiváló és nemes lelküket megrontsa a lustaság és a tunyaság”. Olyan ugyanis a gyermek lelke, belső világa, mint a természeténél fogva termékeny föld: ha művelés nélkül hagyják, akkor gyorsan terméketlenné válik, mert egy-kettőre benövik a gyomok.

Ha azután a gyermek betöltötte a 14. életévét, újabb fontos feladatok várnak a nemes családok családfőire: dönteniük kell gyermekük jövőendő élet-hivatásáról, s ettől függően további tanulmányairól. Nemes emberekhez az illik, hogy vagy papi vagy katonai pályára adják gyermeküket. De mi alapján történjen a választás? Nem kényszer, hanem a gyermek belső személyiségjegyeinek alapos ismerete alapján. „Állapítsák meg a szülők — kívánja szerzőnk — saját gyermekük lelkialkatából, hogy bátor-e; vagy más esetben gondolatvilágából, vallásos érzületéből és egyéniségének szelídségéből, hogy vajon pap vagy inkább katona legyen-e belőle.”

Az ifjúkor

Azoknak a nemesifjaknak számára, akik a papi hivatás mellett döntöttek, a legfontosabb alaptanulmány az egyházjog — kezdi a „*De sacerdotibus*” című fejezetet velencei szerzőnk. „Kell, hogy e tudományban a papok sokkal inkább járatosak legyenek, mint más emberek”, e nélkül semmiféleképpen nem mondhatók alkalmasoknak a papi méltóságra, mivel őket a lelkek őreinek mondják, márpedig e tudomány nélkül hogyan tudják majd a lelkek bajait orvosolni? Hiszen ha az állatok őrzője tudatlan, azt elcsapják; vagy egy másik példa:

bizony gyakran megtörténik, hogy az orvosok járatlansága miatt sok ember fejezi be időnap előtt az életét. Szerzőnknek arról is van tudomása, hogy „éppen napjainkban egy hadvezér tudatlansága miatt szétszéledt és megfutott a hadsereg, amely azonban nem következett volna be, ha azoknak a tudományoknak a birtokában lett volna, amelyek ide megkívántatnak.”

Törekedjenek tehát a papi pályára készülő jó elsajátítani az egyházi jogot, igyekezzenek az e tudomány tanulmányozására fordított erőfeszítések-ből a legtöbbet kihozni: ez a leendő vezetőemberek, a kiváló szellemiségű férfiak alapvető kötelessége.

Porzia grófja úgy véli, hogy ha befejeződött az egyházi tanulmány, akkor Rómába menjenek az ifjak: „itt van a főpapi méltóság forrása, itt adatik a »virtus« jutalma, itt maga a »virtus« fennen ragyoghat”. Rómában mindennap látogassák a fórumot, sok gyakorlati hasznot meríthetnek az ott tapasztaltakból. Mégis „elsősorban azért lesznek majd dicsérendők, ha szíves-szívélyes magatartásúvá válnak: nyájasak, kedvesek, barátságosak lesznek mindenkivel szemben. Hogy ilyenek legyenek, erre törekedjenek, amilyen módon csak lehet, ezáltal sok ember kegyét és barátságát elnyerhetik, ez ugyanis sokat használ abban a tekintetben, hogy majd megfelelő papi méltóságra szert tehessenek.”

A világi pályára készülő ifjak tanulmányainak színtere: valamelyik uralkodó vagy jeles nemesúr udvarába szegődjön a „katonai” élethivatást választó fiatalember. Ebben a „*De militibus*” című fejezetben említi meg szerzőnk itáliai példaképként Alfonz calabriai herceget, „transalpin” ideálként pedig a mi Mátyás királyunkat, úgy, ahogyan azt tanulmányunk elején már ismertettük.

Ha azután magasabb egyházi méltóságot nyer el a klerikus, vagy csapatokat vezénylő parancsnok, hadvezér lesz a katonából, akkor más-más magatartást kell kialakítaniuk, más-más további tanulmányokra van szükségük. Ez azonban szerzőnk szerint már a férfikor időszaka. Hogyan rendezze el életét a főpap és a hadvezér? Másképpen: melyek a férfikor nevelési-önművelési feladatai? Ezekről szólnak a következő fejezetek.

A férfikor

Olyan legyen az életük a főpapi méltóságok betöltőinek, hogy a legalacsonyabban állóktól kezdve mindenki méltóknak tartsa őket tisztségükre, mivel e méltóságok nem önmagukban kiválóak és tiszteletreméltóak, hanem éppen attól, ahogyan ezeket betöltik, azok „virtus”-ától, akik e tisztségeket viselik.

Ebben a fejezetben szerzőnk sajátos módon csupa negatív példát sorol fel a szülők, illetőleg a fiatalok okulására, alighanem azért, hogy a gyermek- és ifjúkori nevelés hiányának súlyos következményeire annál nagyobb hangsúllyal mutasson rá. „Bizony, számtalan esetet láttam — írja —: egyesek egészen más erkölcsi vonásokat mutattak a méltóságért való folyamodáskor, mint ahogy később, annak elnyerése után viselkedtek. Először ugyanis úgy ismertük meg őket, mint akik tevékenyek, szerények, alázatosak, azután viszont tunyaságban, gögben, kapzsiságban töltötték az életüket. Sajnos, ezen aligha lehet csodálkozni, mert nehéz magukat a bűnöktől megtartóztatni a méltóság birtokában azoknak, akik a tisztességes életet a méltóság enyerése érdekében korábban csak színeltek.”

Szeges gonddal ügyeljenek a főpapok arra, hogy a joghatóságuk alá tartozó papjaik ne tartsanak házukban szolgálók ürügyén ágyasokat. „Mert mi lehet rútabb, mi utálatosabb, mint ha a szent papi hivatás betöltői napjait és éjszakáikat bűnös, szemérmetlen gondolatokban töltik el? Egyáltalán nem foglalkoztatják őket az isteni dolgokról való elmélkedések, nem törődnek az isteni szolgálattal, az imádságokkal; nem ártatlan lélekkel, de szennyezett kézzel és szívvel illetve veszik magukhoz mindannyiunk teremtményét a szent cselekmények végzése során; így járulnak az oltárhoz ezek a papok a mindennapos szentségtörő szokás alapján, nem a vallásos érzéstől, hanem a kapzsiság által indítatva, gonosz módra”.

Megbotránkozva írja szerzőnk: „Magam láttam, hogy ez a káros szokás már itt, szűkebb hazánkban, Friuliban is elterjedt, az előljárók kapzsiságától, de még inkább a püspökök könnyelműségétől tápot kapva: szinte minden pap, akinek kötelessége a szent szolgálat ellátása, ágyasokat tart otthonában, s gyermekeik is vannak tőlük”.

Nagy a főpapok felelőssége e téren. Ugyanis „vajon hogyan vádolhatnak másokat a parázna életmód visszataszító bűnössége miatt azok, akik maguk is ugyanebben a betegségben szenvednek?” — kérdi Comes Purliliarum. Az előzőkből ugyanis egyenesen következik: „aki saját magának, saját lelkének felmentést ad e bűn alól, az másnak is könnyen bocsánatot ad vágyainak bűneire. Ez azonban így igen siralmas állapot: a bűnös nyáj majd pásztorával együtt fog a kárhozatba zuhanni.” Ne legyenek tehát a főpapok oly túlzottan elnézőek és engedékenyek, inkább kemény bírókként álljanak „katonáik” élén: így papjaik a hit szilárd és jó megvallói, hirdetői lesznek.

Ehhez a „*Qualis pontifex esse debeat*” című fejezethez egy rövid kis szakasz csatlakozik „*Qualis presulum vicarii et scribe esse debeat*” címmel, ebben szintén negatív tapasztalatokról olvashatunk. A püspökök helyettesei (őket nevezi „scribae”-nek a szerző) „amikor a szokás alapján a joghatóságuk alá tartozó papokat vizitálják, a szent kánonokkal ellentétben szinte mind pénzt szoktak követelni tőlük”, s különféle ajándékokat csikarnak ki a maguk számára. A főpapoknak kell ezért intézkedniük — kívánja Porzia grófja —, hogy ez megszűnjék és a vizitátorok ne állhassanak elő — „túl azon, ami méltányos és tisztességes” — jogtalan követelésekkel.

A következő alfejezetben („*De militum ducibus*”) a hadvezérek megkívánandó tulajdonságairól, jellemvonásairól jóval részletesebben szól a szerző, mint előbb, az egyháziakról. Ha a nemes férfi — írja — kitűnően vitézkedett ifjúkorában, és a köztársaságtól (nyilván a Velencei Köztársaságra gondol Porzia grófja) elnyerte a hadsereg valamelyik egységének parancsnoki tisztjét, akkor a legnagyobb gonddal és a legodaadóbb fáradozással kell kötelességeit teljesítenie.

„Mivel nincs semmi, ami a katonák lelkét annyira elnöiesítené, mint a tétlenség”, ezért seregét mindennap gyakorlatoztassa; követelje meg katonáitól a sáncok, erődítmények állandó rendbentartását, ellenőrizze ezek állapotát. Éjszaka maga járja végig kíséretével az őrállásokat minden csapattestnél, „legyen jelen minden eseménynél, lásson meg mindent, legyen gondja mindenre, sohase lankadjon el a fáradságtól vagy az álomtól, mert amennyivel nagyobb a hadvezér tisztje és tekintélye a katonáénál, annál nagyobb terhet kell hordoznia, annál inkább kell fáradoznia, nehogy valamit elmulasszon, amiről úgy tudja, hogy a jó vezető kötelességei közé tartozik.”

Nem könnyű feladata az is, hogy katonáit arra kényszerítse, hogy a harc-

ban megtartsák a hadrendet: hiába szerzi meg ugyanis a hadvezér a győzelmet, ha katonái nem törődnek a hadrenddel, akkor pusztulás vár csapataira. S ne tűrje meg katonáinak táborában a szajhákat, mivel gonosz ember az, aki az asszonyok által akarja legyőzetni a férfiakat. „Amikor az afrikai Scipiót mint ifjú hadvezért Hispániába küldték, legelső rendeletével kitiltotta az asszonyokat a táborokból, ez lett végeredményben győzelmének legfőbb oka.”

A háborúban fontos segítői a hadvezéreknek az ellenfél csapatait kikémlelő megbízható hírszerzők, akiket — hogy nekik még inkább lekötöztettek legyenek — állandó bőkezűséggel törekedjenek szorosan magukhoz kötni, nem kímélve a pénzt. Ily módon az ellenség haditerveit könnyebben megszerzhetik.

Ezután magának a harcnak, a hadseregek összecsapásának problematikájára tér rá szerzőnk, két sajátos morális szempontot említve.

Az egyik: „Jóllehet jogosnak és igazságosnak kell lennie minden háborúnak, mégis a konkrét alkalmak mutatják meg azt, hogy milyen háborúban lehet tiszta lelkiismerettel részt venni.”

A másik: „A hadvezérek az ellenséges cselekedetek megtorlására töreksenek, amikor az ellenséggel megütköznek. Mondják, hogy Hannibál, a karthagóiak jeles hadvezére milyen kiváló módon hajtotta ezt végre, s az ő keleti katonáit szokták emlegetni győzelmeinek okául, úgy ítélve, hogy ezek mind a harcban való jártasságban, mind pedig testi erőben ekkortájt másoknál jobbak voltak; ugyanakkor Itáliában a haditudományokban való képzettség teljesen kiveszett, egyrészt az itáliai fejedelmek kapzsisága miatt, akik a meggazdagodást előbehelyezték a hadviselésnek, másrészt pedig amiatt, hogy a katonáskodás csupán a plebejusok és parasztok szűk körére szorult (jaj, mi csoda szégyen!); a nemesek pedig, akikből a hagyományok jogán a legkitűnőbb katonák és a legjelesebb vezérek válhattak volna, tisztesség nélkül, tekintély nélkül, megbecsültség nélkül lézengenek uraik udvarában. Ezért a mi bűnünkül kell felróni, ha a barbárok mindennap legyőznek bennünket, nap mint nap a szolgaságba kényszerítettünk!”

Jól látható, hogy szerzőnk saját korának képét vetíti vissza Hannibál idejére; saját kora velencei nemességének értékes tevékenység nélküli léha életét ostorozza a történeti parabola ürügyén (s mintha a velencei seregekben parancsnokló „keleti” vezérek és a török szövetséggel kacérkodó velencei államférfiak felé is küldene egy oldalvágást). Utolsó mondatában már el is felejtkezik a múltból, a „jelen” helyzet miatti felháborodása hangzik ki e felkiáltásból.

Ezt a problémát később, alkalmasabb időben részletesebben is kifejti majd szerzőnk — ígéri —, alighanem valamiféle gyűlölet, „most azonban nem a szónoklást, hanem az oktatást választottuk feladatunknak.”

A széles körű tapasztalatokkal rendelkező hadvezér tudja, hogy ha megérkezik a borzongató északi szél, akkor a katonákat téli szálláshelyre kell vezetnie — folytatja Porzia grófja. Ha pedig ilyen alkalmakkor fegyverrel nem tudna harcolni, akkor ravaszsággal viseljen háborút: csábítsa meghódolásra a beveendő városokat ajándékokkal, ígéretekkel; hasonló eszközökkel igyekezzék az ellenfél vezetőit és katonáit magához hajlítani, megadásra bírni; végül is mindenféle eszközt ragadjon meg, hogy az ellenséget legyőzhesse.

Hozzáteszi azonban szerzőnk: távol áll tőle, hogy valakit az árulás bűnére ösztönözzön, „nincs rútabb, gyalázatosabb” az árulásnál. De azért hozzáteszi: „ennek ellenére vannak olyanok a hadvezérek és a csapatok tisztjei között, akik könnyen elárulják fejedelmük haditerveit.” Jacobus comes Pur-

liliarum felháborodva folytatja: „De ez valóban szégyenteljes és förtelmes gonosztett, amely nevüket annyira bemocskolja, hogy aligha lehetnek valaki előtt kedvesek, viszont mindenki árulónak nevezi őket, szégyenteljes tetteik széles körben szóbeszéd tárgyai lesznek.” Azok a fejedelmek, akik ilyeneket fogadnak fel, nem ok nélkül félnek maguk is, hogy ezeket az árulókat az ellenség majd ugyanolyan eszközökkel ismét megkörnyékezi, mint amilyen eszközök alkalmazásával hozzájuk pártoltak át.

A hadviselés azonban bonyolult dolog, s szerzőnk „világos beszéd”-del fejezi ki határozott véleményét ezekről az átállt parancsnokokról: nem szereti az árulókat, de „a haza szabadságának szolgálata érdekében” szükség van árulásuk eredményeire, hogy a kívánt győzelem elérhető legyen.

S ha a hadvezér a köztársaság védelmében nemcsak erejét, de vérét is feláldozza, akkor hervadhatatlan dicsőséget szerez magának, de csak akkor, ha életével, hadvezéri tevékenységével erre rászolgált. „Számos olyan katonát láttam, akik kicsiny erővel halhatatlan hírnevet szereztek maguknak, ezek egyike Károly volt, Velence hatalmas hadvezére, aki csekély pénz segítségével hadaival örök dicsőséget szerzett nevének.”

Okosság, hűség, bőkezűség, nagylelkűség — ezekkel az erkölcsi tulajdonságokkal a hadvezér nemcsak az emberek evilági dicséretére lesz méltó, hanem örökké tartó dicsőséget szerezhet magának. Ettől kezdve már nemcsak az udvari költők verselik meg őket, mint hőrozsokat, hanem szinte isteni lényekké válnak, akiket úgy tisztelünk és ünneplünk, mint a régi rómaiak saját Penates-isteneiket.

Az öregkor

„Mindig és mindenütt tiszteletre méltó az öregkor” — kezdi a „*De senum vita*” című fejezetét Jacobus comes Purliliarum —, mivel főként ez a kor az, amely a hosszú idő gyakorlatával és az emberi dolgok körében szerzett tapasztalatokkal az embereket olyannyira tájékozottá teszi.” Fontos szerepet töltenek be ezért az öregek a köztársaság vezetésében.

Milyen legyen az életük az öregkort megért nemes férfiaknak, akár főpapi, akár hadvezéri méltóságra emelkedtek férfikorukban? Négy tulajdonságot részletez szerzőnk: „legyenek tiszták, józanok, nyájasak és bőkezűek”. Mi e fogalmak tartalma Jacobus comes szerint?

„Tiszta” legyen, azaz tartózkodjék a nemes ember ebben az életkorban is a nemi kicsapongásoktól, „ez minden rossznak legocsmányabb gyökere, amely az erőt enerválja, a látást elhomályosítja, a gondolkodást gyengíti, megrövidíti az életet, megfosztja az embert testi-lelki javaitól . . .”

A nemi tisztaság mellett megőrzendő az öregkorban is a józanság, a rézszegegtől való tartózkodás; kerülni kell most is az ételben-italban való dúskálást, tobzódást, „amelyet még a legalacsonyabb rendű emberek körében is oly nagy bűnnek tartunk”. A bor szégyenteljes tettekbe sodorhatja az idős embert, míg a józanság a hanyatló testet, a gyengülő tagokat megerősíti.

Ne vessék meg az öregek a „*facilitas*” és a „*liberalitas*” erényeit sem: mind a nyájasság, mind a bőkezűség jelentős segítséget és erőt jelent ebben a korban. Ezek tették híressé és halhatatlanná Caesart, Pompeiust, a makedón Nagy Sándort, Marcus Antonius Orator, a nagy szónokot,²² s másoknak is

²² Marcus Antonius Orator neve többször előfordul Cicero és Quintilianus műveiben.

ezek a tulajdonságok ajándékoztak dicsőséget. „De miért a régieket említtem?” — folytatja Porzia grófja — „amikor napjainkban Borsius, Ferrara nagyszerű hercege nagy és csodálatos nyájasságának példája nyomán, valamint megnyerő bőkezűségének fényessége révén napkelettől napnyugatig minden fejedelem és király előtt ismert . . .”²³

Ezzel a négy erénnyel kell tehát felékesíteni az öregséget mind az egyházi rendbelieknek, mind pedig a világi nemeseknek. De melyek az öregkor sajátos teendői az egyháziak és a világiak körében?

Az egyházi rendbelieknek ekkor bőséges idejük van már arra, hogy olyan szent könyveket írjanak, amelyek segítségével nemcsak a joghatóságuk alá tartozó papoknak, de a gondoskodásukra bízott híveknek is megmutathatják az üdvösség útját. Így tett például Szent Jeromos, aki mint öregember több mint kétszáz művet írt „a mi hasznunkra és okulásunkra”. Így tett Szent Gergely, Ambrus, Ágoston, így Nazianzi Szent Gergely, azután Chrysostomus, és sokan mások, akiknek értékes műveit ma is oly gyakran forgatjuk, „nem az ő dicsőségük nélkül”.

Az öregek, bár testi erőik egyre gyengülnek, adjanak szívesen tanácsot mindenkinek mind evilági, mind lelki ügyekben. Ezáltal nemcsak „halhatatlan dicsőséget szerezhetnek maguknak már itt a földön”, de ösztönző példát nyújthatnak így arra, hogy mások is a papi hivatást válasszák.

Mindig foglalkozzanak a könyvekkel: akár írjanak, akár olvassanak. Ha azután a betegség vagy más okok miatt akadályoztatva sem olvasni, sem írni nem tudnának, akkor legalább hallgassák gyakran a felolvasót; de foglalkoztassanak maguk körül két-három írnokot is, amíg emberi elesettségükben valamit csak tenni tudnak. És nagy hangsúllyal hívja fel szerzőnk a figyelmet az öregkori jámborságra, amelynek „annál inkább kell ragyognia a papban, mennél jobban ráfigyelnek mások”, akik saját életüket az ő példája nyomán akarják elrendezni.

S milyen lesz az élete a katonatisztnek, a hadvezérnek, aki „harci eszközeit a fegyverteremben elhelyezve, katonai jelvényeit pedig a templomban felfüggesztve a nyugalmasabb öregkornak adja lelkét”?

Szerzőnk így foglalja össze a világi nemes ember felnőttkori életútját: ennek első szakasza a „vita sagata” azaz a hadiköpenyes élet, amikor fegyverrel védi a köztársaságot; a második szakasz a „vita togata” vagyis a tógában töltött élet, ekkor — letéve fegyvereit, hadiruháit — okosságával, tanácsaival és tekintélyével „a hazát kormányozza”. Az első szakaszt befejezve vidám arccal lépjen át a férfi a másodikba; serényen tevékenykedjék a szenátusban, vegyen részt mind a szűkebb körű, mind pedig a nyilvános népgyűléseken, a haza üdvének előmozdítására törekedve teljes erejéből: ne kíméljen sem munkát, sem virrasztást a köztársaság érdekében. Kövesse Appius Claudius, aki még vakon is a szenátusba vezettette magát, hogy visszatérítse a római népet a karthagoiakkal kötendő békétől, amelyre már erősen hajlottak.

Ily módon tanítsa — szavával és példájával — az öreg nemesember a nemesség többi rétegeit is: „nincs szebb, nincs tiszteletreméltóbb, mint ha

²³ Borsio d'Este 1450-ben lett Ferrara uralkodó hercege, ekkor *Janus Pannonius* versben köszöntötte (De Borsio principe Ferrariæ); 1471-ben halt meg, utóda testvére, Ercole d'Este lett, Beatrix nővérének, Aragóniai Eleonórának férje, Hippolitnak, a gyermek esztergomi érseknek apja. — *Kardos Tibor* szemléletes párhuzamot von Borsio d'Este és Mátyás király közt (A renaissance Magyarországon. Bp. 1961. 51.).

valakinek az jut osztályrészül, hogy nemcsak munkáját adhatja, de vérét is onthatja a haza szabadságáért.”

Es azt is véssé erősen szívébe az öreg ember: mind egyéni életében, mind pedig a közügyek intézése során mindig erősítse a szent hit szilárd alapjait.

Itt tulajdonképpen be is fejezhetné művét — írja szerzőnk — végigkísérte az ember életét. „E földön semmi sem születik, semmi sem jön létre, keletkezése pillanatától semmi sem kezd növekedni, ami örökkévaló lenne vagy halhatatlan; hanem ahogy a történetíró mondja: minden keletkező elpusztul és minden sarjadó megöregszik; vagy amint a fák gyümölcseinél látjuk: zöldek és kicsinyek ezek, amint növekedni kezdenek, azután lassan-lassan megfelelő idő elteltével érettek lesznek, és ha kellő időben nem szedik le, akkor maguktól leesnek a fáról és összeasznak — a legkevésbé sem csodálatos, hogy ugyanez teljesedik be nap mint nap az emberek világában is: világra jöve először friss erő birtokába jutnak, majd az évek elteltével hamarosan kifejlődnek, majd elmúlva friss erejük, nemsokára az öregség felé tartanak, gyengülve és megfogyva; és elérkezik az érettség állapota: lehullanak és összegyűjtetnek. Ez a törvény . . .”

De nem ijesztő az a vég, amelyet értékes élet előz meg, mivel világosan ismerjük, hogy mit ér a befutott életpálya. Az ember életének legvégső szakaszát is úgy kell azonban elrendezni, hogy „ebből az elmúlt élet tetteire dicséret áradjon”.

A végső dolgok

Ha azután a nemes ember úgy látja, hogy „engedni kell a természet törvényeinek, oda kell hagynia az életet” — kezdődik a „*De morte*” című fejezet —, akkor három dolgot kell még elrendeznie utolsó órája előtt, ha jól akarja bevégezni földi pályafutását: teljesen tisztává kell tennie lelkét; vagyonáról — „amelytől családjának fennmaradása függ” — kell rendelkeznie; végül pedig teste sorsáról kell döntenie, intézkednie kell a temetésről. Mindezt akkor is meg kell tennie a nemes embernek, ha még előbb, férfikorában olyan betegségbe esik, amelynek bizonytalan a kimenetele.

Először tehát a papot hívja magához, akinek segítségével lelkét előkészíti a nagy útra. Ezután tárgyaljon okos, tekintélyes és megbízható közjegyzővel, fejtse ki előtte végakarátát, részben „a temetésről, a sírhelyről és a beszédekről”, de főként vagyona felosztásáról: mit hagyományoz fiainak — „feleségének és leányainak tisztességes ellátására is gondot fordítva” —, azután testvéreinek, más rokonainak, barátainak; de az általa teendő jótékony célú hagyományozásokat is a közjegyző előtt rögzítse. Arra mindenképpen ügyeljen, hogy „a családi vagyon inkább növekedjék mindezek által, ne csökkenjen; és hogy halála után semmiféle viszálykodásra se nyíljon lehetőség a hátramaradottak között.”

A haldokló végül az orvos gondoskodásának engedje át a testét: tegyen meg mindent, amit mond, engedelmeskedjék neki, teljesítse utasításait, rendelkezéseit, „hogy az isteni akarat érvényesüljön”. Lehetséges ugyanis, hogy a beteg felgyógyul, élete tovább folyik („ahogyan Ezekiel próféta is ezt ajándékkal kapta”). Ha azonban a természet a beteg halálát követeli, ne tusakodjék ellene, hanem a szentségekkel megerősítve adja vissza lelkét teremtőjének.

Így végezve „ez a férfi már méltán mondható églakónak és nem embernek, mivel itt a földön tiszteletreméltóan élt és dicsőségesen végigversenyezve e

világ csalóka versenypályáját, elérkezett az égiekhez.” Számára nem volt ijesztő a halál, inkább csendes nyugalmat hozó. A halál a sztoikusok tanítása szerint félelmetes azok számára, akiknek életük ellobbanásával minden kioltatik e földön, de nem azok számára, akiknek földi dicsősége nem enyészik el, hanem tovább él. Ezért indokolt az a vélekedés, hogy az ilyen férfiú halálán nem szomorkodni kell, hanem örvendezni: az igaz ember „a legszebb dicsőség fényétől övezett alakban” él tovább.

Végigtekintve az ember teljes életének nevelési feladatait, eljutva az élet végéig — ezzel fejeződik be Jacobus comes Purliliarum pedagógiai traktátusa. Záró soraiban újra mentegetőzik műve miatt („tudom, hogy nem eléggé ékesen szóló, nem eléggé mélyeszántó”), s újra felidézi alapvető szándékát. A szeretettől indítatva kívánta nemes olvasóinak figyelmét ráirányítani fiaik nevelésére, amelyet ők — más dolgaikat ennél sokkal előbbrevalónak tartva — olyannyira elhanyagolnak, s fiaik élete „csendben” azaz nevelés nélkül, későbbi feladataikra előkészítő értékes cselekvés nélkül telik el, így torkollik a felnőttkorba. A nevelés szükségességét kívánta kora nemeseiben tudatosítani, ezért írta meg művét, s reméli, hogy megvalósulnak a benne kifejtett gondolatok.

Summa

Számos pedagógiai traktátust ismerünk a XV. századból. Ezekhez képest velencei szerzőnk nem sok újat ad. Legfőbb érdeme nem is valamiféle új pedagógiai gondolat megfogalmazása, hanem az, hogy egy reális, azaz a világi nemesek számára megvalósítható pedagógiai követelményrendszer állított össze ebben a kis művében, a terjedelmes, maximalista tartalmú humanista elméleti művek alapján kompilálva. Ugyanakkor rövid tartalmi ismertetésünkől is kiviláglik: korszerű volt ez a követelményrendszer, mert a XV. század végi velencei nemesifjak, akik számára készült, e követelmények megvalósításával széleskörűen kibontakoztathatták saját egyéni emberi értékeiket, biztosíthatták érvényesülésüket választott hivatásukban, egyben saját társadalmi osztályuk által rájuk rótt kötelességek teljesítésére is alkalmasakká tette őket, ezáltal osztályuk hasznos tagjaivá válhattak.

Mégis, melyek azok a sajátosságok, amelyek szerzőnk művét más pedagógiai traktátusoktól megkülönböztetik?

Nem elméleti tanulmány Porzia grófjának könyvecskéje, hanem gyakorlati összefoglalás, a pedagógiai problémákat a világi ember szemével vizsgálva, elsősorban a szülők kezébe szánva. Egyik legfőbb erénye ezért — és használhatóságának, elvei érvényesülésének egyik fontos feltétele — éppen a rövidség.

Nem új elv ekkortájt, hogy a nemes ifjút a földi érvényesülésre kell nevelni, az evilági hírnév és dicsőség megszerzésére kell alkalmassá tenni; mégis a velencei gróf eszmefuttatásából — éppen egyéb szövegeinek rövidrefogottsága miatt — ez az elv olyan nagy hangsúllyal, olyan meggyőző erővel hangzik ki, mint kevés más hasonló korabeli műből.

Velencei szerzőnk nem az első abban, hogy az elméleti-szellemi felkészítés és a gyakorlati-közéleti felkészítés egységét és józan egyensúlyát hangsúlyozta; abban sem, hogy harmóniába kívánja hozni a nevelésben a személyiség-fejlesztés testi, érzelmi, erkölcsi és vallási oldalait, mindegyik szektor fontosságát egyaránt hangsúlyozva, — mégis nem ismerünk korabeli szerzőt, aki mindezek summájaként, alapvető indítékeként és céljaként ennyire a nevelés, a

teljes emberré formálódás középpontjába állította volna az egyéni tevékenység elvét, az élet mindegyik korszakára vonatkoztatva.

Kora szerzőit követi ugyan, de mindenki másnál jobban kiemeli, hogy — túl a tétlenségen, lustaságon — az egyik legfőbb embert torzító bűnnek az „avaritia”-t tartja, amit talán így lehetne itt magyarra fordítani: „az anyagi javak, főként a pénz szerzésében való teljes elmerülés”. A tett, a köz számára hasznos tevékenység ellenpólusa ez a művében oly sokat emlegetett „avaritia” (amelyet ismertetésünkben a hagyományos „kapzsiság” szóval magyarítottunk). Ebben az „avaritia”-felfogásban nyilvánvalóan a konzervatív, arisztokratikus nemesi gondolkodásmód ütközött össze a feltörekvő, erősödő polgárság sajátos, új életforma kialakítását célzó igényeivel.

Más szerzők is szigorúan elítélik a nemi kicsapongásokat, Porzia grófja azonban mindegyikükénél nagyobb haraggal ostorozza ezt a bűnt; más szerzők is mélyen megvetik a köznépet, a paraszti sorban levőket, a plebejusrétegeket, szerzőnk arisztokratikus felfogása alapján még inkább becsmérlően szól róluk.

Érdemes végül azt is kiemelni, ami újként jelentkezik ebben a kis kötetben.

Nem ismerős máshonnan a gyermekkorak itt olvasható korszakolása, szerzőnk jó pszichológiai és pedagógiai érzékkel különbözteti meg az 5. életévig tartó, majd az 5—10., illetőleg a 10—14. életévek közötti nevelési feladatokat.

Ugyancsak finom pedagógiai-pszichológiai megfontolás alapján hangsúlyozza szerzőnk a gyermek- és ifjúkorban az élő kortársi példa nagy személyiségformáló erejét.

S nem utolsó sorban újszerű gondolat, hogy a nevelés és önnevelés, a művelés és önművelés szorosan összetartozó tevékenységek, s ennek következtében szerepük nem szakad meg a férfikort elérve: életünk mindegyik szakasza, a teljes élet a nevelés terepe. A ma oly sokat emlegetett permanens önművelés szükségességét hangoztatta ezzel velencei szerzőnk — fél évezreddel ezelőtt.

Az élet köznapiságának ábrázolása az orosz és francia irodalomban

(Csehov és Maupassant)*

RÉV MÁRIA

Jelentős helyet foglal el az orosz irodalomban az élet hétköznapijainak ábrázolása. E témakörbe elsősorban a „kisember” bemutatása tartozik, ha az orosz irodalom történetét követjük nyomon. A hétköznapi kisemberének felelevenítésében az elvitathatatlan elsőség Puskiné, aki Németh László találó megfogalmazása szerint „megtervezte” az új kor egyik legnagyobb irodalmát.¹ Közismert *Belkin elbeszéléseinek*, s közöttük a *Postamesternek szerepe* az orosz próza fejlődésében. Ám Puskin felfigyelt más jelenségekre is, amire talán kevésbé gyakran hivatkoznak. Puskin a *Pique dame*-ban már jelezte egy másfajta köznapiság megnyilvánulását Germann alakjában. A meggazdagodás megszállottja, szenvtelen és önző, tulajdonképpen a balzaci körkép típusait idézi fel és azok bemutatkozását jelenti orosz viszonyok között. Rastignachoz hasonló alkat, az eldologiasodott ember irodalmi tükröződése. A két műre, a kétféle irodalmi hősre való utalás, azonnal arra késztet, hogy az orosz irodalomban ne egysíkúan, csupán egy irányban keressük a köznapit, sivár élet behatolását. Érdekes utalni arra is, hogy az *Anyegin* egyik részletében, amely ezután nem került be az elbeszélő költeménybe, és később *Részlet Anyegin utazásából* címen vált ismeretessé, felötlik az „esős hétköznapi”, a „gazdasági udvar”, a „prózaiság”, amely „a flamand iskola tarka szemetére” emlékeztet.²

Tehát, ha fő vonalaiban akarjuk meghatározni a köznapiság témáját, akkor két alapvető irányt kell szem előtt tartanunk: az egyik közülük a kisember ábrázolása, kicsinyes gondolataival, sivár életével, a másik a mindenre elszánt, feltörekvő, agyafűrt típus megjelenítése. Talán Gogol még kiáltóbban formálja meg e kettősséget. Hiszen a *Holt lelkek* Csicsikovja látszólagos nagyvonalúságában, ravasz számításaiban méltó társa Balzac hőseinek, ám a *Köpeny* Akakij Akakievicsének francia változata nehezen lenne elképzelhető. Éppen úgy, mint Pljuskinn földhözragadt zsugorisága sem hasonlít Molière *Fősvényének* Harpagonjára. Ám éppen a *Holt lelkek* Pljuskinjáról szóló fejezetében vall Gogol az emberség megőrzéséről, annak elengedhetetlen szükségességéről: „Hát ilyen hitvány aprólékosságig, ilyen visszataszító kicsinyességig is sülyedhet az ember? Ennyire megváltozhat? Lehetséges, hogy mindez igaz? Lehetséges bizony, mert az emberrel minden megtörténhetik. A mostani

* Előadás formájában elhangzott 1974. november 15-én a párizsi Nouvelle Sorbonne U.E.R. de Littérature Générale et Comparée rendezésében szervezett kollokviumon: „La France devant les slaves: histoire et théorie littéraires.” Az itt közölt változatot a szerző részben módosította, részben kiegészítette.

¹ Németh László: Puskin. Budapest, Gondolat Könyvkiadó 1967. 7.

² Отрывки из путешествия Онегина. А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Евгений Онегин, Издательство Академии Наук. СССР. 1937. VI. 201.

lángolóan lelkes ifjú írtózáttal hőkölne hátra, ha megmutatnák neki majdani öregkori arcképét. Vigyetek hát magatokkal mindent az útra, amelyen a zsenge ifjúság éveiből a sivár, rideg férfikor felé haladtok, vigyetek magatokkal minden emberi jó tulajdonságot, útközben ne hagyogassatok el semmit, mert soha többé fel nem szedhetitek! Félelmetes és kegyetlen a ránk váró öregkor, semmit sem ad vissza. A sír irgalmasabb, a sír fölött ez olvasható: „Itt ember nyugszik!” De az embertelen öregség hideg, érzéketlen vonásaiból nem olvashattok semmit.”³

Gogol eszményeivel teljes egészében szemben áll az általa festett tabló, amely elénk tárja Korobocska bárgyú kicsinyességét, Szobakevics számító kalmárszemélyét, Nozdryov könnyed léhaságát és Manyilov üres széplelkűségét. 1842-ben Belinszkij a *Holt lelkekről* szóló egyik cikkében már észrevette, hogy Gogol „felboncolta az orosz életet a mindennapi apróságokig terjedően”.⁴

A földhözragadság legmeggrázóbb megfogalmazása azonban mégis a *Pétervári elbeszélésekben* ölt testet. A szociális ellentmondások tragikumának már-már szimbolikus kifejezője a *Köpeny*, amely egy élet célját jelképezi. Ennek az elbeszélésnek a végén a szép betűk kirajzolgatásával bíbelődő Akakij Akakijevicsét úgy emlegetik, mint aki fantasztikusan továbbél és fenyegeti a tehetőseket.

Dosztojevszkij „kisembere” — Makar Gjevuskin, a *Szegény emberek* hőse nem véletlenül érzi sértőnek magára nézve az Akakij Akakievics-i magatartásformát. Az író enyhíteni is próbál helyzetén a jólelkű hivatali előljáró adakozó kedvéből, szánakozásából. A végkicsengés ennek ellenére talán még keserűbb, hiszen a kisregény főszereplőjének élete üressé válik, célját veszített ember. Majd Dosztojevszkij merész ötlettel egyesíti a *Hasonmásban* a szána-lomra méltó félénkség és a mindenre átgázoló törtetés teljesen ellentmondásos-nak tűnő megnyilvánulásait. Ezért váltják benne egymást a valós és elképzelt jelenetek, a hallucinációk és lidércnyomás, amely végül is az elmeegógyintézetbe vezet. Maga Dosztojevszkij is említést tesz arról egyhelyütt, hogy az elképzelés nagyszerű volt, ám a megvalósítás nem elégítette ki saját várakozásait sem.

A vázlatos áttekintés még csak a XIX. század 40-es éveinek második feléhez vezet. Ez a korszak, amely az orosz irodalomban egyben két jelentős irányzat váltása: a romantikáé és realizmusé. Goncsarov regénye a *Hétköznapi történet* értékes darabja a korszak irodalmának. Első pillanatban úgy tetszik, hogy csupán a romantikus álmok szétfoszlását beszéli el. Ám a valóságban azt mutatja be, hogy egy fiatalember mint számolja fel sorjában eszményeit, és lassan áttér a jövedelmet, kényelmet biztosító köznapi gyakorlatra, a tevékeny életformára. Ennek ellenére a regény végén az idősebb Alekszandr Adujev töprengéseiből kicseng a kérdés, hogy valóban megtalálta-e a helyes élet-szemléletet. Ha végiggondoljuk, hogy unokaöccse az ifjabb Adujev ugyanezt az utat járta be, a kétely még tetéződik. A továbbiakban Goncsarovot regényei cselekmény-kibontásában éppen úgy foglalkoztatja ez a téma, azonban az *Oblomovban*, Stolz alakjában testet öltő pozitív program vázlatos marad, éppen úgy, mint a figura megrajzolása, vagy a *Szakadék* c. regényének goncsarovi eszményképe.

³ Gogol, N. V.: *Holt lelkek*. Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása. Magyar Helikon 1974. 146.

⁴ Объяснение на объяснение по поводу поэмы Гоголя «Мертвые души». В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. Москва, 1955. VI. 431.

Nem célunk áttekinteni az egész XIX. századi orosz irodalmat. A „híres” köznapiság ábrázolása ilyen vagy olyan formában mindegyik írónál megtalálható. Az eddigi utalások célja inkább annak bizonyítása volt, hogy a köznapiság egyrésztől, az eszmények keresése másrésztől, mindig karöltve haladt az orosz irodalomban. Nem áll szándékunkban ennek elemzésére kitérni, úgy tűnik, elég utalnunk Herzen híres megállapításaira, amelyeket a *Forradalmi gondolat fejlődéséről Oroszországban* című írásában fejteget.

A balzaci áradást, a turgenyevi arányokat, a tolsztoji epikát nagy tehetségükön kívül koruk lendülete hevíti. Flaubert egy „fáradt korszak kételyektől győtrött alkotója”, mégis kiemelkedik, Taine véleménye szerint, mint „egy fáradatlan és győzelmes akarathoz”⁵ a példaképe. Az *Érzelmek iskolájának*, mint minden nagy regénynek a gerincét a lét kérdése alkotja. S ennek nem mond ellent, hogy itt is fellelhető a dolgok, a tárgyak meghatározó, sőt döntő szerepe az emberek közötti kapcsolatok alakulásában ha részlet formájában is. Az a bizonyos ládikó, amely Arnoux-nétől Rosanette-hez kerül, majd végül Dambreusené szerzi meg, s fő oka lesz Frédéric és a bankárné szakításának, szinte szimbolikusan jelzi a regény fordulópontjait, de erre még visszatérünk. S mégis éppen az *Érzelmek iskolája* az a regény, amely igent mond az életnek, tartózkodóan, de osztatlan rokonszenvvel rajzolja a tisztaság, a lelkesedés és az önzetlenség megtestesítőit. Frédéric hánykolódása, s nemzedékének vívódása egy egész kort vetít elénk, s a sok összetevőből alakul ki ebben a regényben a valóság teljessége. Hirdeti a szépségen kívül az értelem és cselekvés nélkülözhetetlenségét, ha ugyanakkor a történelmi cselekvés lehetetlenné válását is láttatja. Flaubert harcával a romantikus illúziók ellen, a valóság teljességét érzékeltető realizmusával, amelynek szigorán csak megértő, szinte elnéző iróniája enyhít, leckét ad korának.⁶ Ebben a kettősségben rejlik hasonlósága a XIX. század legjobb orosz regényeivel.

Az eddigiek alapján megállapítható, hogy a köznapiság nem egyedül az orosz irodalom sajátja, hanem minden irodalomé, amely az élet jelenségeit a maguk teljességében ábrázolja, ez pedig nem kevésbé meghatározó vonása a francia, angol realista regénynek sem. Ezért az élet apró-cseprő dolgainak festése talán nem az orosz irodalom hatása a nyugati irodalomra, hanem a realista ábrázolásmód egyik jellemvonása, amely az ember és környezete, azok kölcsönhatásának bemutatásából adódik és mutatis mutandis a korszak irodalmi alkotásainak egyik jellegzetes, talán meghatározó tényezője.

Az orosz irodalomban az élet apróságai hivatalosan is, mint könyvcím először Szaltikov-Scsedrin gyűjteményének *Az élet apró-cseprő dolgainak* megjelenésekor tudatosodott. Itt rövid megrázó elbeszélésekben osztja meg fájdalmaát olvasóival, a tiszta, szép emberi érzelmek tragikus elsatnyulása miatt. Kötetének bevezetőjében arról ír: „A társadalom és a tömegek hangulata — foglalkoztat a legfőképpen. S ez a fő dolog meggyőzően tanúsítja, hogy az apró-cseprő jelenségek irányítják és fogják irányítani a világot mindaddig, míg az emberi tudat nem nyer létjogosultságot és nem tanul meg különbséget tenni a gyötrő apróságok és a battenbergi apróságok között.”⁷ Az utóbbiakat

⁵ Taine Flauberthez írott leveléből az *Érzelmek iskolájának* megjelenése után. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert, L'Éducation sentimentale, Paris, 1923. Louis Conard. 704.

⁶ Flaubert, G.: *Érzelmek iskolája*. Gyergyai Albert utószava a magyar kiadáshoz. Magyar Helikon, Budapest, 1960. 451–469

⁷ Мелочи жизни. Н. Щедрин (М. Е. Салтиков). Полное собрание сочинений. Москва, 1937. XVI. 441.

szégyenteljes zugpolitizálásnak tartja, amely felszínre dobja a kalandorokat és a félelem szellemét szüli.

Szaltikov, aki a szocialista utópisták tanításain nevelkedett, vonzónak tartja a javak egyenlő elosztását, amelyet szívesen és örömmel végzett munkával állítanak elő, de a jövő társadalmának részletes előrevetítésével nem ért egyet, ezért bírálja Csernyisevskij *Mit tegyünk?* című regényét is. Józan gondolkodása miatt ő élte át a legkínzóbban a demokratikus-felszabadító eszmék krízisét. Filozófiai-etikai következtetésekig jut el: szkeptikus a jelennel szemben; vallja, hogy nem lehet eszmények nélkül élni, de nem látja azt az erőt, amely képes a gyakorlatba átültetni az egyenlőséget és szabadságot és ekképpen megszabadítani az emberiséget a gyötrő, fojtó apróságoktól. Késérő Szaltikov művének a hangvétele, kíméletlen az értékítélete. Elévülhetetlen a jelentősége kortársai számára, sokban járult hozzá a tisztánlátás elősegítéséhez, de publicisztikai éle és helyenkénti öreges zsörtölődése miatt ma már kissé nehézkesnek tetszik. Csehov néhány nappal Szaltikov-Scsedrin halála után így fejezte ki fájdalját elvesztése miatt: „Korunk galád szelleme . . . legkitartóbb ellenségét vesztette el benne; leleplezni mindegyik újságíró képes, s gúnyolódni is, de nyíltan megvetni egyedül csak Szaltikov tudott. Az olvasók kétharmada nem szerette, de szavában mindenki hitt.”⁸

Az egész orosz irodalom tapasztalatát Csehov összegezte a XIX. század végén. Az apró-cseprő dolgok, a köznapiság hínárja átszövi az egész életet, nincsen olyan jelenség, amelyet ne befolyásolnának, az életforma velejárói, erről vall Csehov minden írása bármilyen réteghez, bármilyen jellemhez, bármilyen helyzethez is fordul.

Franciaországban Maupassant novellái hasonló témákat és szituációkat villantanak fel. Eleinte Csehovot is nem egyszer nevezik az orosz Maupassantnak. Ja. V. Abramov 1897-ben Pétervárott kiadott tanulmányában a *Bánat énekesének* tekinti Maupassant.⁹ G. Petrov Csehovról szóló könyvecskéjét 1911-ben ugyanezzel a címmel indítja útnak. Csehov is a *Bánat énekesé*.¹⁰ A. D. Alman Szaratovban 1908-ban összehasonlító elemzést ad ki *Anton Csehov és Guy de Maupassant* címen.¹¹

A kortársi megemlékezésekben is gyakran előfordul „az orosz Maupassant” meghatározás, amely viszont inkább az általánosságokra vonatkozik. Gyakran hivatkoznak az írásmód, a forma, a témák azonosságára. Bunyin és Szerebrov (Tyihonov) visszaemlékezése szerint Csehov is kijelentette egyszer, hogy „az új irányzat az irodalomban azzal kezdődött, hogy Franciaországban — Maupassant, itt meg én kis elbeszéléseket kezdtünk írni.”¹²

Valóban, Csehov és Maupassant között sok a rokonvonás, és úgy véljük, itt nem hatás áll fenn, bár Csehov jól ismerte francia kortárs műveit, nem egyszer elragadtatással nyilatkozott róluk, elmarasztalva az orosz fordításokat. Itt inkább tipológiai jelenségről van szó. S az azonosságok mellett, az eltérések vizsgálata éppen olyan lényeges. A francia Csehov-kutatók között André

⁸ Levél A. N. Plescsjevhez, 1889. május 14-én. A. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Москва, 1949. XVI. 365.

⁹ Я. В. Абрамов. Певец Тоски (Гюи де Мопассан). СПб, 1897.

¹⁰ Григорий Петров. Певец Тоски (А. П. Чехов). СПб, 1911.

¹¹ А. Д. Альман Антон. Чехов и Гюи де Мопассан. Саратов, 1908.

¹² А. П. Чехов в воспоминаниях современников. Москва, 1960. А. Серебров (Тихонов). О Чехове. 650. р. И. А. Бунин. Из незаконченной книги о Чехове. Литературное наследство. Чехов. Изд. Академии Наук СССР. Москва, 1960. 661.

Beunier 1902-ben Csehov franciául kiadott kis elbeszélés kötetéhez írott előszavában „rendkívül eredeti írónak” tartja és „mélyen hibáztatja azokat, akik csupán Maupassant követőjének tekintik.”¹³

Ha a témák alapján elemezzük a két író műveit, sok közvetlen hasonlóság fedezhető fel. A nagyobb művek közül szinte elengedhetetlen Maupassant első s legjobb regényének az *Egy asszony életének* és Csehov kisregényének, a *Három évnek* együttes említése. Ám az asszonyi sors kibontása, a cselekményszövés egészen más irányba vezet mindkét esetben. Jeanne sem talál igazi szerelemre, Julija sem, mindketten elvesztik gyermeküket, viszont Maupassant könyve a teljes kiábrándulás regénye, míg Csehov Julija történetében — elégedetlensége ellenére — ideális szituációt teremt, amikor nyitva hagyja a cselekményt: „Azután leült a verandán és látta feleségét, amint lassan jön a fasorban a nyaraló felé. Valamin elgondolkozott, arca bájos volt és szomorú, szemében könny csillogott. Ez már nem a régi karcsú, törékeny, sápadt leányka, hanem egy érett, erős, szép asszony. És Laptjev észrevette, milyen gyönyörködve nézi Jarcev, miként látja a férfi szintén szomorú, elragadtatott arcán ennek az új, édes arckifejezésnek a visszfényét. Mintha most látná először Juliját. S míg a verandán reggeliztek, Jarcev valami félénk örömmel mosolygott és folyton Juliját, Julija szép arcát nézte. Laptjev figyelte barátját s arra gondolt, ki tudja, talán még tizenhárom, talán harminc év is áll előttünk . . És mi mindent kell átélni ennyi idő alatt? Mi vár ránk a jövőben?

„Ha megérjük — meglátjuk” — gondolta.”¹⁴

A Tellier ház, az Yvette egyrészről, A roham másrészről ugyancsak a prostitúció témáját érintik. Maupassantnál minden természetes, az események körforgása is igazolja ezt az elbeszélésekben. A roham hőse viszont megdöbben, megérti a prostitúció lényegét és tiltakozik ellene: „Lárma, zűrzavar támadt. Vasziljev megijedt és elsápadt. A szomszéd szobában valaki hangosan, fuldokolva zokogott, olyan őszintén, ahogyan csak a mélyen megbántott lélek tud zokogni. És Vasziljev megértette, hogy ebben a házban emberek laknak, igazi, élő emberek, — akik mint mindenütt — megsértődnek, szenvednek, sírnak, segítségért esedeznek . . . Fojtogató undora, gyűlölete a szánakozás heves érzésének adott helyet; s ugyanakkor bőszen haragot érzett azzal szemben, aki megbántotta azt a lányt . . . Berohant a szobába, amelyből a zokogás hallatszott: a márványasztalon sorakozó üres üvegek mögött szenvedő, könnytől ázott arcot pillantott meg, kinyújtotta feléje kezét és egy lépést tett az asztal felé, de ugyanabban a pillanatban rémülten ugrott vissza: a síró lány részeg volt.”

„Hogyan hullhat hó erre az utcára! — gondolta Vasziljev. — Legyenek átkozottak ezek a házak!”¹⁵

Maupassant „a gazdagság boldoggá tesz” témát többször közelíti meg *Az örökség*, *Az ékszer* stb. mind erről szólnak. Csehov a *Nőuralomban*, a *Három évben* ezt tagadja, éppen úgy mint más írásaiban.

Vizsgálódásainkat nem korlátozhatjuk csupán a cselekménykibontásra,

¹³ *Tchékhov, A.*: Un meurtre. André Beaunier előszavával. Paris, 1902. 4.

„Anton Tchékhov est lui, sans confusion possible avec d'autres, et l'on s'est trompé quand on n'a voulu voir en lui qu'un imitateur de notre Maupassant.”

¹⁴ *Három év*. Lányi Sarolta fordítása. A. P. Csehov művei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960. III. K. 719—720.

¹⁵ *A roham*. Szöllősy Klára fordítása. A. P. Csehov: Aludni szeretnék. Elbeszélések és kisregények 1888—1891. Magyar Helikon, Budapest, 1974. 271, 272.

jöllehet ebben már sok olyan tényező szerepel, amely a két író elbeszéléseinek teljesen szembeötlő különbségeire irányítja a figyelmet. Itt nem mellékes a két író egyénisége sem. Maupassant temperamentumosabb, dinamikusabb. Maupassant egész attitűdjé benne van a cselekményszövéseben. Novelláiban mindig történik valami érdekes, mesterien pergeti az eseményeket, amelyek az első sortól az utolsóig ébren tartják az olvasó figyelmét. Azonos, vagy igen hasonló a két író tárgyilagossága, figyelmük a részletek iránt, az a meghatározó szerep, amit a kis dolgoknak tulajdonítanak. Ám Csehov kevésbé temperamentumos, tartózkodóbb, jobban figyel az ember belső rezdüléseire, vívódásaira. Éppen ezért nincs nála mozgalmas külső cselekmény, azt elhanyagolja, és a külsőleg láthatatlan, alig érezhető folyamatokat érzékelteti inkább. Például a *Mezzaninos házban* semmi sem történik. Ilyen novella szinte elképzelhetetlen Maupassant oeuvre-jében. Ő képtelen lett volna csupán egy érzelem születéséről, majd a beteljesülés nélküli elválásról írni, csupán az életet megszépítő emléket idézve az utolsó részben: „S minderre még élesebben emlékszem azokban a percekben, amikor gyötrelmesen nehezedik rám a magányosság és szomorú vagyok; felkavarnak az emlékek, s lassanként azt az érzést keltik bennem, hogy ő is gondol rám, hogy vár, s hogy még találkozunk.

Miszsusz, hol vagy?”¹⁶

Csehov elbeszéléseiben mindig a cselekmény mögé rejtőzik, valaminek kellene történnie, de ez teljesen kimeríthetetlen. Ezért nyitott Csehov írása. Maupassant darabjai pedig még ha megoldás nélkül, kérdéssel zárulnak is, általánosságban és végeredményében az élet kimerítettségét példázzák, ilyen *A hazatérés* is.

Csehov az élet végzetes, pusztulást okozó momentumait nemcsak konstatálja, nemcsak ábrázolja, de mindinkább érzékelteti az ezzel szembeni ellenállás érlelődését, születését a hős lelkében, belső ellenkezését a megszokott életformával, konvenciókkal szemben. Ezek a motívumok rendkívüli érdeklődést váltanak ki, s Csehov műveinek legvonzóbb részei éppen azok, ahol a hős gondolatai formálódnak, alakulnak.¹⁷ Nem véletlen, hogy ezekben a részekben a hős lelkiállapotának bemutatását mindig megelőzi a „gondolta” szó. S ilyenkor legtöbbször az elbeszélő adja elő a szereplő hangulatának, érettségének, látókörének, szemléletének megfelelően az eszmélés láncolatának csomópontjait, általában elvont, az élet értelmét fürkésző gondolatok kifejezésére.

A párbajban: „Bizony, senki se ismeri a való igazságot...” — *gondolta* Lajevszkij, és bánatosan nézte a háborgó, sötét tengert.

„A szél előre-hátra dobálja a csónakot, de az evezősök fáradhatatlanul dolgoznak a lapátokkal, s nem félnek a magas hullámoktól. A csónak előre-megy, mindig előre, már nem is látni, de az evezősök már megpillantották a gőzhajó lámpáit, és félóra múlva a hágcsójánál lesznek. Így van ez az életben is... az igazság keresése közben hol két lépést teszünk előre, hol egyet hátra. A szenvedések, a bánat, a tévedések néha vissza-visszalöknek, de az igazságvágy s az erős akarat tovább hajt, előre, mindig előre. És ki tudja, egyszer talán mégis elérünk a való igazsághoz...”¹⁸

¹⁶ A mezzaninos ház. Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása. A. P. Csehov művei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960. III. K. 821.

¹⁷ З. С. Паперный. Рождение сюжета. Чеховские чтения в Ялте. Москва, 1973. 51.

¹⁸ A párbaj. Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása. A. P. Csehov művei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960. III. K. 243.

A diákban: „És amikor átkelt a kompon, s azután felkapaszkodott a hegyre, szülőfalujára nézett, majd nyugat felé, amerre a hideg alkonyat keskeny vörös sávja fénylett — arra *gondolt*, hogy az igazság és a szépség, ami ott a kertben és a főpap udvarában irányt adott az embersorsnak, megszakítás nélkül folytatódott a mai napig és minden bizonnyal ez a két dolog volt a fő az emberéletben s az egész földön; erre a *gondolatra* lassanként feltámadt benne a fiatalság, az erő, az egészség — még csak huszonkét éves volt! — az ismeretlen, titokzatos boldogságra való várakozás kifejezhetetlenül édes érzése, s gyönyörűnek, csodálatosnak, magasztos értelemmel telítettnek látta az életet.”¹⁹

Az Egy orvosi esetben: „Derűsen csillogtak a gyárépületek ablakai és amikor Koroljov kocsija áthaladt az udvaron, s tovább ment az úton a vasút felé, már nem emlékezett sem a munkásokra, sem a cölöpépítményekre, sem a sátáni ablakszemekre, hanem arra az időre *gondolt*, ami talán már nincs messze, mikor az élet éppen olyan derűs és vidám lesz, mint ez a csendes vásárnap reggel; arra *gondolt*, milyen kellemes is így trojkával hajtani kényelmes hintóban, és sütkérezni a tavaszi napocskán.”²⁰

A menyasszonyban: „Isten veled, kedves, jó Szása!” — *gondolta*, és képzeletében feltárla előtte az új, nagy, határtalan élet; ez a még ismeretlen, titokkal teli élet vonzotta, csábította.

Felment az emeletre, a szobájába csomagolni, másnap reggel pedig elbúcsúzott övéitől és felajzottan, jókedvűen hagyta el a várost — mint tervezte: örökre.”²¹

Csehov és Maupassant teljesen antiromantikus alkatok, de Csehov nem a kétségbeesés, elkeseredés szószólója, azt csak ábrázolja. A belső ellenállásból viszont rejtett líraiságot bont ki, amelynek az orosz nyelv deklinációs rendszere zeneiséget kölcsönöz. Csehov nem egy helyénvaló ige, jól kiválasztott jelző, találó főnév híve, mint Maupassant: „Akármilyen akar mondani az ember, mindig csak egyetlenegy szó van kifejezésére, egyetlenegy ige megelevenítésére, s egyetlenegy jelző meghatározására. Az embernek addig kell keresnie ezt a főnevet, igét és melléknevet, amíg csak meg nem találja, és sohasem szabad hozzávetőlegességgel beérnie”²² — írta Maupassant. Csehov lakonikussága ellenére kedveli a belső folyamat lényegét kibontó fokozást, gyakoriak a hármas szinonimák, amelyek mégsem egészen azok, mert új értelemmel, tartalommal töltik a hős magatartását, utalnak valami újnak a lehetőségére. Ez pedig már a novellastruktúra kérdése, amely választ ad arra, hogy miért hasonlatos az indítás a rövid műfajban mindkét írónál, miért lehetne *A kutyás hölgy* első fele Maupassant írása is, de a köznapiság legmegdöbbentőbb megnyilvánulása után miért következik teljes fordulat: „Egy este, mikor játékpárnerével, egy hivatalnokkal kilépett az orvosok klubjából, nem tudta tovább türtöztetni magát és kitört belőle:

— Ha tudná, milyen bájos asszonnyal ismerkedtem meg Jaltában!

A hivatalnok már felült szánjára és elindult, de hirtelen visszafordult, és odakiáltott neki:

¹⁹ A diák. Lányi Sarolta fordítása. Uo. 598.

²⁰ Egy orvosi eset. Lányi Sarolta fordítása. Uo. 1066.

²¹ A menyasszony. Deveszeriné Guthi Erzsébet fordítása. Uo. 1232.

²² Maupassant, *Guy de*: Péter és János. A „regény”. Justus Pál fordítása. Maupassant összes regényei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969. 24.

— Dmitrij Dmitrics!

— Tessék?

— Az előbb önnek volt igaza. Annak a tokhálnak már a szagán is érezni lehetett, hogy nem egészen friss!

Ezek a szavak, amelyek oly mindennapiak voltak, nem tudni, miért, fellázították Gurovot, úgy rémlett neki, mintha megalázták, beszennyezték volna. Micsoda durva modor, micsoda emberek! Micsoda ostoba éjszakák, micsoda értelmetlen, egyhangú nappalok. Ideje és ereje javát ádáz kártyacsaták, dínomdánom, ivás, mindig ugyanabban a szűk körben forgó beszélgetés emésztí fel, míg végül aztán teljesen szárnyaszegetten éli majd lendületlen, szegényes, semmitmondó életét, s még menekülni sem lehet — mintha az örültek házában vagy börtönben ülne.²³

Itt utalunk a ládikó szerepére Flaubertnél, amely körülbelül olyan szerepet játszik az *Érzelmek iskolájában*, mint itt a romlott tokhal. Csehov hősének gondolatvilágában új szemlélet alakul ki: a külső, látható életvitel a hamis, s a mások szeme elől rejtett viszont a valódi, tényleges és teljes élet: „Kettős élete volt: egy nyilvános, amelyet mindenki láthatott, ismert, aki csak akarta, tele szokványos igazságokkal és szokványos hazugságokkal, s minden tekintetben hasonló ismerősei és barátai életéhez — és egy másik, amely titokban folyt. És a körülmények különös, talán véletlen alakulása folytán, mindaz, ami az ő szempontjából fontos, érdekes és elengedhetetlenül szükséges volt, mindaz, amiben őszinte volt és nem csalta meg önmagát, mindaz, ami életének lényege volt — titokban zajlott le, mindaz pedig, ami hazugság, s csupán életének külső burka volt, s ami mögé azért rejtőzött, hogy leplezze az igazságot, például: hivatala a bankban, vitái a klubban, az „alcsonyrendű fajra” vonatkozó kijelentései, a jubileumi ünnepségeken való részvétele feleségestül — mindez nyilvános volt. És a maga példájából vonta le a következtetést másokra vonatkozóan is, nem hitte el azt, amit látott, feltette, hogy minden ember titok leple alatt — mint az éjszaka leple alatt —, éli valódi, igen érdekes életét. Minden egyéni lét titkon alapszik, a kultúremlernek részben talán ezért olyan fontos, hogy az egyéni titkot tiszteletben tartsák.”²⁴

A két sík létezését ilyen módon maga Csehov jelzi elbeszélésének ezzel a passzusával. Talán pontosabban úgy lehetne meghatározni, hogy az első sík maga a cselekményben kibomló történet, a másik viszont a rejtett, lehetséges, sejtetett történet. Edmond Jaloux 1925-ben Párizsban kiadott kötetében *Figures étrangéres*, Anton Tchëkhov már megjegyzi, hogy Csehovnál a ki nem mondott mindig a leglényegesebb.²⁵

Ezért a befejezés, a vég mindig eltérő Csehovnál és Maupassantnál. Ezért teljesen más Maupassant elbeszélője, aki rövid indítás után előadja a történetet. Míg Csehov, mint író-elbeszélő (feltételesen nevezzük így) mindvégig jelen van és hőse lelkiállapotának, szemléletének megfelelően mondja el gondolatait. Rejtett ironiája, rejtett líraisága az írói attitűd sajátos megnyilvánulási formája, ahol a dialógusok, belső monológok (nem tolsztoji aprólékossgal és terjedelemben), a drámai ütközés a pszichológiai folyamat fókuszai. Persze az itt vázolt momentumok nem kizárólagos érvényűek, ilyen nagy írók esetében aligha lehetne ilyen kitétellel élni és csak egy modellt adni.

²³ A kutyás hölgy. Devecseriné Guthi Erzsébet fordítása. A. P. Csehov művei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1960. III. K. 1121—1122.

²⁴ Ugyanott 1126.

²⁵ *Jaloux, Edmond: Figures Étrangéres, I^{re} série. Anton Tchëkhov. Paris, 1925.*

Csehov is alkalmazza a jelenlevő hős elbeszélését: pl. a *Zinocskában*; a kis triológiában: *A tokbabújt ember*, *A pöszmétebokor*, *A szerelemtől*, amelyek lényegében keretes elbeszélések.

Sophie Laffitte *Tchékhov par lui-même* című könyvében megemlékezik arról, hogy Csehov kedvelt írói közé tartozott Balzac, Flaubert, Zola és Maupassant, s nem lehetett, hogy a francia regény ne hatott volna Csehovra, mert személyes tapasztalata a meglepetésig egyezett azok megfigyeléseivel. Majd arra tér ki, hogy Csehov nem mond új igazságot, de bölcs egyszerűség sugárzik belőle, az átható tekintetű, mély, becsületes, végtelenül jóságos ember bölcsessége.²⁶ A jóságról és emberségről írott sorai kísértetiesen összecsengenek Csehov *A roham* című elbeszélése hősének jellemzésével, akiben az író a Garsin-típusú emberi magatartásnak akart emléket állítani: „Egyik barátja egyszer azt mondotta Vasziljevrről, hogy tehetséges ember. Van írói, színészi, festői tehetség; Vasziljev tehetsége egészen különös fajta: emberi tehetség.”²⁷

A Csehov és Maupassant összehasonlítására vonatkozó megfigyeléseket Michel Cadot összegezte 1954-ben az *Europe* jubileumi számában írott cikkében: *Tchékhov, un faux pessimiste*. Vizsgálódásainak középpontjába a világlátás problémáját állítja. Ezzel kapcsolatban arra tér ki: „Csehov minden búskomorsága ellenére mindamellett, hogy kevesebb illúziót táplál kortársaival szemben, mint Maupassant, mégis kevésbé fordul a múlt felé”. Majd eszmefuttatásai végén Michel Cadot felteszi a kérdést: „Vajon optimista-e Csehov?” Igyekszik erre választ találni, annak lényege a következő: „Csehov teljesen tudatában van annak, hogy mennyi minden vár megoldásra, de mérhetetlen a munka hatékonyságába vetett hite és bizalma, még akkor is, ha a boldogság csak az elkövetkező nemzedékek osztályrésze lesz.”²⁸

Az elemzések arra mutatnak, hogy az első felületes megjegyzések után, a jelentős megfigyelések ellenére a Csehov—Maupassant téma még mindig élő és nyitott az összehasonlító irodalomkutatás számára. Azonos síkú a köznapiság ábrázolása, de a cselekménykibontás, a novella struktúra, a stílus jellegzetességeibe való behatolás már mélyebb következtetésekre is int, mert bennük áttételesen a különböző országok és azok irodalmának sorsa rejtezik. S talán a várakozások, előérzetek korszaka is elősegíti azt, hogy Oroszországban Csehov a részletek összefüggéséből általánosabb emberi magatartásnormára utaljon, jobban anticipáljon. A mindennapi élet apró-cseprő dolgai a francia elbeszélésben emblematikusak, a francia társadalmat feszítő problémák és az 1870—1871 okozta történelmi csalódás miatt. Oroszországban pedig a jelen túlhaladása egy átalakuló világ univerzális momentuma lesz. Talán

²⁶ „Artiste d'une exceptionnelle qualité, homme d'une intelligence étonnamment lucide et juste, Tchékhov n'est pas un grand penseur. Aucune philosophie nouvelle ne ressort de ses écrits, aucun système cohérent. Dans les discussions philosophiques de ses personnages, il n'a brassé que des idées ordinaires, exprimées, dans les termes les plus terre-à-terre, les plus simples, les plus universellement accessibles. Ce ne sont pas des révélations métaphysiques qu'il faut chercher chez lui, ni des idées neuves et brillantes, mais une sagesse simple, directe, la sagesse d'un homme perspicace, honnête et infiniment tendre. Une sagesse quotidienne immédiate, efficace, que seule une grande âme peut parvenir à exprimer et, surtout, à pratiquer avec cette inaltérable et souriante modestie.” *Tchékhov par lui-même*. Images et textes présentés par Sophie Laffitte. Écrivains de Toujours, 1955. Éditions du Seuil. 154.

²⁷ *A roham*. Szöllősy Klára fordítása. A. P. Csehov: Aludni szeretnék. Elbeszélések és kisregények. 1888—1891. Magyar Helikon. Budapest, 1974. 278.

²⁸ *Cadot, Michel: Tchékhov, un faux pessimiste*. „Europe” 1954, Août—Septembre. 41., 54.

ezért is marad a francia novella az egyén síkján, míg az orosz novella, a legjobb alkotásaiban az egyéni sorson keresztül eljut az egyetemes társadalmi, filozófiai és erkölcsi mondandóig.

Maupassant és Csehov együttes hatása segítette elő a századforduló és a XX. század eleje kisprózájának fejlődését Magyarországon. Termékenyítőleg hatottak az anekdotizmus és zsánerszerűség leküzdésére és ismeretük a magyar próza európai szintre való emelkedését siettette.

Az orosz őskronika egy részletének ismeretlen magyar fordításáról

MAYER RITA

Az orosz-szovjet irodalommal, a magyar—orosz irodalmi kapcsolatokkal foglalkozó szakemberek számára nélkülözhetetlen kézikönyv a Kozocsa Sándor és Radó György szerkesztésében megjelent *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig*.¹ Első adata 1828-ból származik. Újabb kutatás derített fényt egy korábbira, az 1821. évből valóra.

Ekkor jelent meg Kultsár István újságának, a *Hazai és Külföldi Tudósítások*-nak mellék-lapjában, a *Hasznos Mulatságok*-ban az *Olha. Vagy' a szörnyű Bosszú állás* című írás, mely a XII. század elején összeállított, kezdő szavai után *Повесть временных лет*-nek nevezett orosz őskronika egyik részének, a *Смерть Изгоря и месть Ольги древлянам*-nak rövid kom-mentárral kiegészített fordítása. A szerkesztő az 1821. év második felének 25. számában közölte a történetet a *Historiai, Topographiai, és Statisticai Nevezetességek* megjelölésű té-makörben minden megjegyzés nélkül. Nem esik szó arról, hogy egy egységes, nagyobb ter-jedelmű mű egyik kiragadott részéről van szó, nem tünteti fel az átvétel helyét, a fordító nevét sem.

Fölmerül a kérdés: tudta-e Kultsár, milyen anyagot közöl? A tulajdonképpeni történet elé írt kommentár vagy annak átvétele bizonyítja, hogy nem. Ebben ugyanis mindössze a nők jelleméről, a nagy szenvedélyek káros hatásáról esik szó. Kultsár írásait olvasván arra következ-tethetünk, hogy a mű ismeretében érdemi megjegyzést fűzött volna hozzá.

Kultsár munkásságának talán legértékesebb része az, hogy lapjában népdalgyűjtésre buzdító felhívásokat tett közzé, ezt elméletileg indokolta (jelentős érdemei vannak a népiesség elméletének kidolgozásában)² a beküldött anyagot pedig publikálta. Kultsár koncepciójának alapvető vonása a herderi gondolatok hatására az, hogy a népit nem önmagában vizsgálta, hanem az eredetiség-program nyomán a régivel kapcsolta össze olyan módon, hogy a népiben kereste és vélte megtalálni a régít. Népiben és régiben egyaránt az eredendően nemzetit kereste. A régiségek iránti érdeklődése áttevődött nyelvészeti, képző-művészeti, táncművészeti térre is, jelentősek a néprajz és a történelem köréből publikált írásai. Ismertette a Gyulafehérvári- és Bécsi-kódexeket, sőt ez utóbbinak huszita jellegű helyesírását is.³ Ha figyelve ilyen részletekre is kiterjedt, az orosz őskronikából kiraga-dott részletben többet látott volna, mint az olvasók figyelmét lekötő érdekes történetet.

A másik kérdés: milyen forrásból vette — vehette — a szöveget Kultsár? Az orosz nyelven írt szöveget eredetiben aligha ismerhette. Orosz nyelvtudására nem hivatkozik, élet-rajzírói⁴ sem említik. Gazdag, majd 4000 kötetes könyvtárában orosz nyelvű könyvet nem találunk, orosz témáját is mindössze egyet.⁵

Baráti köréből Vitkovics Mihály segíthette volna — elvileg. Ilyen jellegű tevékenységé-ről azonban nincs tudomásunk, Sziklay László sem említi Vitkovicsról szóló tanulmányában.⁶

¹ *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig*. Szerk. Kozocsa Sándor és Radó György. Bp., 1956. Művelt Nép Kiadó.

² Lásd bővebben: *Fenyő István*: Az irodalmi népiesség elméleti alapvetése. ItK, 1972/2. 146—172.

³ *Hasznos Mulatságok* 1819/32. 1817/17.

⁴ *Alapi Gyula*: Kultsár István (1760—1828). Komárom, 1911. Spitzer Nyomda.

Markos János: Kultsár István. Pannonthalma, 1940.

⁵ *Alapi Gyula*: Kultsár István (1760—1828) és könyvtára. Komárom, 1928, Jókai Egyesület kiadása. — Az említett könyv: *Richter, Johann*: Russische Miscellen. 1—3. Band Leipzig. 1803.

⁶ *Sziklay László*: Vitkovics Mihály, a kétnyelvű költő. Megjelent a „Szomszédság és közösség” című kötetben. Bp. 1972. Akadémiai Kiadó.

Valószínű tehát, hogy közvetítő nyelv segítségével ismerkedett meg Kultsár az őskrónika eme részletével. Melyik nyelv lehetett ez?

Lapja, az 1806-ban indult *Hazai Tudósítások* 1808-tól külföldi híreket is közölhetett, címe *Hazai és Külföldi Tudósítások*-ra változott. A szerkesztő boldogan közli olvasóival: „... Ezen kívül a nevezetesebb Francia és Német Újság leveleket is magamnak megrendeltem. Újságomnak belső mivoltára nézve a Polgári, Hadi, Egyházi s a Gazdaság és Tudománybéli Dolgok lesznek tárgyai, akár a Hazában, akár a külföldön támadnak.”⁷ Fenyő István említi *Az orosz irodalom fogadtatása a reformkori magyar hírlapirodalomban*⁸ című tanulmányában, hogy a *Hasznos Mulatság* szerkesztői az angol *Westminster Review*-ből vettek át orosz tárgyú cikkeket, ez pedig közvetlenül a Riléjev és Besztuzsev által szerkesztett irodalmi almanachból, a *Полярная звезда*-ból. A *Полярная звезда* 1823–25-ig jelent meg Péterváron, innen tehát nem vehették a részletet.

Perényi József *Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai* című írása is a nyugati források mellett tanúskodik. „A forrásgyűjtés és kiadás azonban elsősorban a németországi, itáliai stb., tehát az ún. nyugati forrásokra korlátozódott.”⁹

Bor Kálmán alapos tanulmánya a német nyelv közvetítő szerepét emeli ki az orosz és más nyelvek közt: „Földrajzi és politikai kapcsolatainál fogva az első és mindvégig legkitartóbb szellemi közvetítők Oroszország és a Nyugat között a németek voltak.”¹⁰ Ugyanitt említi, hogy a *Санкт-Петербургские Ведомости* 1728-tól orosz és német nyelven egyaránt megjelent, a tudományos folyóiratok közül pedig a német és francia nyelven is megjelenők jutottak el hazánkba.

Végül az évkönyvek teljes szövegének magyarra fordítója, Hodinka Antal véleményét idézzük: „... történetíróink nagyobb része a rég kiadott eredeti szövegeket orosz nyelven nem használhatta, hanem kénytelen volt részint idegen fordítással, részint csak kivonattal s még ezt is csak másodkézen át, beérni, ...”¹¹ Ugyanő hivatkozik a *Повесть временных лет* latin francia, német fordításaira, valamint a kievi és a halicsi évkönyvek német nyelvű kivonataira, is. Megerlíti még, hogy a *Повесть* németül 1864-től jelent meg.¹²

Valószínű tehát, hogy az őskrónika néhány kiragadott részletét a teljes szöveg idegen nyelvekre való lefordítása előtt már átültették más nyelvre, így váltak ismertté Európában. Bár fogódzóink vannak, a variációs lehetőségek nagy száma miatt nem tudjuk pontosan meghatározni, hogy Kultsárhoz milyen közvetítéssel került. Legvalószínűbbnek a német nyelv segítő szerepe látszik. A tulajdonnevek átírását megvizsgálva a nyelvészek kutatása eredményes lehet.

Harmadik kérdésünk: mekkora az eltérés az eredeti és a magyarra átültetett szöveg között? Az óorosz nyelvű szöveg a *Hasznos Mulatságok*-ban közreadottnál lényegesen hosszabb. Nem állapítható meg pontosan, ki rövidített, Kultsár-e, vagy már ő is ilyen formában jutott a szöveghez. A hűzás oka azonban nyilvánvaló: csak szórakoztatni akarták a „kegyes olvasó”-t érdekes, tömör, egyenes cselekményvonalú történetet adván. Így Igor haláláról és fiáról csak egy-egy mondatnál emlékeznek meg, Kijev pontos földrajzi leírásától is eltekintenek, nem említik Igor fiának hadba indulását anyjával a második támadáskor. A bosszú módjait is rövidében, kevésbé részletezve mutatják be. A rövidítés ellenére a tényekhez, számadatokhoz való pontos ragaszkodás jellemző a fordítóra. Említésre méltó, hogy az eredeti szöveg egyenes beszédét mindvégig függő beszédként adják vissza. A magyar fordításban sok, erős érzelmi hatást kiváltó jelzőt találunk, amelyek az óorosz szövegben hiányoznak, illetve stílushatásuk nem ilyen nagy: ребѣнок 'gyenge Gyermek', a szeretetnek szánt iszonyú áldozat, лучшие мужи 'fényes rangú követek', színlelő szép övező, lehellő Bosszú stb.

E — teljességre nem törekvő — rövid szövegegybevetés után hadd álljon itt a magyar fordítás.

⁷ *Hazai Tudósítások*, 1808 (1) 368.

⁸ Lásd a „Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből” c. tanulmánykötetben, 1. köt. Bp. 1961. Akadémiai Kiadó, 209.

⁹ Uo. 28.

¹⁰ Bor Kálmán: *Orosz tudományos és irodalmi vonatkozások a magyar nyelvű hírlapirodalomban (1780–1824)*. Uo. 88.

¹¹ Hodinka Antal: *Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai*. Lásd: „Az orosz évkönyvek teljes gyűjteménye” c. kötetben. Bp. 1916. 12. Uo. 2.

¹² Uo. 2.

Az asszonyoknak is szabad erősen szeretniök; az ő gyengéded lelkeikben is támadhatnak hatalmas indulatok, de azoknak munkáikon 's következéseikben mindenkor a' Nem Kharakterét, a' Szelídséget, kelletik viselni. Mert ha azok férfiúi lármává nevedednek, s az elejökbe szabott határt által lépik, semmisen rettenetes, semmisen borzasztó czéljok végre hajtásában; mint ezt Olha megbizonyította. Ez Pleskovi Fejedelem Asszony, Igmornak pedig a' Rurik fiának Felesége volt. Igor Herakleáig 's Nikodémiáig vévén győzedelmes seregeit, végre megverettetett, 's futása közben Malditto, a' Drevulok Fejedelme megölte 's eltemettette Koreste nevű helyben. Suatolaus a' megölettetettnek Fia még gyenge Gyermekek lévén, az Annya Olha vette kezére a' Birodalmat. A' Drevulok 20. Küldöttök által nem annyira kérték, mint parantsolták neki, hogy Fejedelmöknek adja kezét, szívét. Ezen Küldötteken kezdé Olha Férjének, 'a szeretettnek szánt iszonyú áldozatokat. Ugyan is mind a' húszat elevenen eltemettette; azomba magán Követeit küldi Maldittóhoz, hogy ha menegzött akar vele tartani, több követeket 's fényesebb rangúakat küldjön hozzá. Ötvenet választanak tehát a' fő Drevulok közül 's azokat küldik Olhához, szívesen fogadja az örömet színló szép özvegy Násznapát, földőbe kísérteti őket, de onnan egy sem szabadúlhatta meglevenem mind megfogtattatta 's égettette. Maga azomba Maldittóhoz indítja Küldötteit azon üzenettel, hogy a' menegzőre várják; de mindeneknek előtte az ő meghalt Férjének illendő temetési tort, fogna tartani, azon esetre tehát legyen elegendő italok. Mindenben engedelmeseknek találta a' semmi gonoszszat nem gyanító Drevulokat. Ő maga Férje sírhalmához megy, a' mazokat pedig itattatja, 's midőn már czéljához képest elég ittasoknak találja, józan kísérőivel rajtok ütőt, és őt ezert ott helyben felkoncizoltat. Azomba Kiovból egész serege utána érkezik, mellyel a' várat ostrom alá fogja 's egész esztendeig szorongatja úgy, hogy kéntelenek végre Bekességért esedezni. A' Bosszú lehellő, még több áldozatot kíván, 's hogy azt hamarább leöldöshesse, meg ígéri a Békességet úgy, hogy minden háztól 3. Galambot és 3. Verebet fizessenek neki adóba, mellyeket meg nyervén gyújtó szereket kötöztet azoknak lábaikra, úgy botsátja vissza szabadon a' Városba. Ezek szokott fészkeikre repülvén azokat felgyújtják, mellyekről az egész Város kevés pillanatok alatt lángba borúl. Az emésztő tűzből futókat kedvén öldösti az engesztelhetetlen menyasszony, és tsak kevesen menekedhettek meg, kiket a' győzödelmes rablánczon Kiovbá hurczoltata.

Giuseppe Baretti és Melchiorre Cesarotti szerepe az olasz preromantikában

SÁRKÖZY PÉTER

I.

A nagyközönség számára az olasz XVIII. század a legkevésbé ismert „centók” egyike. Igaz, Vivaldi, Metastasio, Goldoni, Alfieri, Tiepolo, Piranesi neve ismert, de ennek ellenére máig tart az a vélekedés, hogy az olasz Settecento a hanyatlás, a fülldt hercegi udvarok, a viláfgfik, Casanovák kora. Pedig már Benedetto Croce, majd Adolfo Omodeo, Luigi Salvatorelli, Antonio Gramsci, Franco Venturi, Furio Diaz és más kutatók munkássága feltárta, hogy épp ez a század, az olasz felvilágosodás készíti elő az olasz felszítet a következő század nagy politikai és szellemi mozgalma, a Risorgimento számára.¹

Az 1700-as századfordulóra megváltozott a spanyol–francia, Habsburg-dinasztiák európai erőegyensúlya, melynek következtében e monarchiák itáliai befolyása is meggyengült, és ha az 1713-as utrechti, majd az 1748-as aacheni béke határozatai meg is hagyták Itália megosztottságát, de már nem gátolták az autonóm olasz gazdasági és társadalmi fejlődés erőteljesebb kifejlődését. Ekkor látszott ugyan a legvéglegebbnek a felszítet területi szétdaraboltsága, külpolitikai függősége, ekkor van az olasz gazdasági élet a mélyponton, mégis — talán épp e tényezők következtében — olyan stabilitás-érzet alakult ki, mely a belpolitikai nyugodtság érzetét jelentette és lehetőséget adott az itáliai reformmozgalom megindulásához. A felvilágosodott uralkodók, Mária Terézia, majd II. József, Pier Leopold és felvilágosodott minisz-

¹ Croce, B.: *Storia del Regno di Napoli*, Bari, 1925; Omodeo, A.: *L'età del Risorgimento italiano*, Messina, 1931, *Difesa del Risorgimento*, Torino, 1951; Salvatorelli, L.: *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, 1935; *Pensiero e azione Risorgimento*, Torino, 1943; Gramsci, A.: *Il Risorgimento*, Torino, 1952; Venturi, F.: *Saggi sull'Europa illuminista*, Torino, 1954; Diaz, F.: *Filosofia e politica nel Settecento francese*, Torino, 1962.

teireik (Du Tillot; B. Tanucci) reformintézkedései mozgásba hozzák az olasz értelmiség legjobbjainak alkotókedvét, új energiák kerülnek a felszínre, az olasz félsziget kezd ismét öntudatra találni. Ezt mutatja a felvilágosult szalonok felélénkülő tevékenysége, az egész félsziget műkedvelőit és költőit összefogó Árkádia-Akadémia (1690), valamint a felvilágosodás szellemében szerkesztett újságok egyre növekvő száma, az angol, francia és német tudományos- és szépirodalom olaszországi elterjedése és népszerűsége, a fordítások meglepő gyakorisága, a nagy francia Enciklopédia ismételt kiadásai.

Ekkor alakulnak ki az olasz felvilágosodás jellemző tájékozódási irányai: a jogi, gazdaságpolitikai, közgazdasági szociológiai irodalom, a törvényhozás szakirodalma és a szépirodalom belül is felerősödik a „hasznos” irodalom iránti érdeklődés, mely az emberi gondolkodás és erkölcs felvilágosodott szellemű átfarmálását tűzi ki céljául. Bár a XVIII. századi olasz kultúra sokat köszönhet az európai gondolat újjázületése nagy korának, az angol, francia és részben német hatásoknak, de semmiképp sem tekinthető passzív átvételnek, mert erős egyéni karakterrel rendelkezik, mely nagy mértékben színesítette, motiválta az európai felvilágosodás összképét, — Cesare Beccaria, a Verri testvérek, Algarotti, Gravina, Giannone, Galiani, Genovesi és a többi olasz reformer és író Európa-szerte elismert nagyságnak számítottak. 1768-ban Voltaire már így ír egy olasz gazdasági munka kapcsán: „Olvasták Pilatinak Olaszország reformjáról szóló könyvét? Nincs még egy hasonló energiájú és égető mű... Lehet, hogy az olaszok megelőznek minket?”²

Az olasz felvilágosodás talán legjellegzetesebb példája a Milánóban összegyűlt, Mária Terézia reformjait támogató, arisztokrata származású reformerek csoportja, a Verri testvérek szerkesztette *Caffé* folyóirat köre.³ A semmitmondó akadémikus értekezések helyett a folyóirat szerzői és szerkesztői új eszméket kérnek számon az íróktól, alapelvük, hogy a mű igazi szépsége hasznosságában van. A *Caffé* cikkei a legváltozatosabb témaköröket ölelik fel: közgazdasági írások (P. Verri: *Elementi di commercio*), ismeretterjesztő cikkek, indiai és kínai mesék átdolgozásai, kritikái és filológiai írások (P. Frisi: *Saggio sul Galileo*), irodalomelméleti tanulmányok (A. Verri: *Dei difetti della letteratura italiana*), nyelvészeti és stilisztikai írások (A. Verri: *Rinunzi avanti nodajo*; Cesare Beccaria: *Frammento sullo stile*). A *Caffé*-ban jelent meg az első igazán hazafias érzelmű politikai felhívás is, Gianrinaldo Carli *Della Patria degli Italiani* c. röpirata. A *Caffé* köréhez tartozó írók és gondolkodók a folyóirat szerkesztésének éveiben írják és jelentetik meg főbb elméleti műveiket is. Cesare Beccaria *A bűncselekményről és a büntetésről* írt jogtörténeti műve 1764-ben jelent meg, és még ugyanebben az évben elkezdte világhódító diadalútját (kiadások: 1766, Philadelphia; Párizs: 1767, London; 1774, Madrid; 1796, Koppenhága; 1803, Pétervár). 1764-ben jelent meg Pietro Verri hasonló sikerű közgazdaságtörténeti munkája, a *Saggio sulla grandezza e decadenza del Commercio in Milano*, melyet majd Marx fog idézni a *Tőkében*.⁴ Nem véletlen, hogy a *Caffé* épp azért fog megszűnni, mert szerkesztői, Beccaria, P. Verri, P. Frisi magas állami funkciókat kapnak Mária Terézia felvilágosodott helyi kormányzataiban.

A *Caffé* mellett nagyon fontos azoknak az íróknak és fordítóknak, lapszerkesztőknek szerepe, akik írásaikban az olasz közönséget megismertették az angol és francia felvilágosodás gondolataival. Ilyen szerepet elsőnek Francesco Algarotti töltött be Olaszországban, ő volt az „első olasz kozmopolita”, Voltaire közeli és megbecsült barátja, a drezdai képtár olasz anyagának összeállítója, az európai felvilágosodás egyik legnagyobb sikerű könyvének, a *Newtonizmus hölgyeknek* (1763) szerzője. Őt követi Saverio Bettinelli, a *Risorgimento dell'Italia sopra il Mille* (1773) írója, aki Londonból küldi haza Olaszországba „angliai leveleit” (*Lettere Virgiliane*, 1757; *Lettere inglesi*, 1767) melyekben az olasz és angol irodalom összehasonlításából von le nem mindig kedvező következtetéseket az olasz kultúra aktuális helyzetére. A *Caffé* mellett az olasz felvilágosodás két másik híres folyóirata az Addison szellemében szerkesztett *Osservatore*, melyet egyedül írt a német romantikusoktól annyira kedvelt *Fiabe*-mesék szerzője, Gaspare Gozzi (1763–64, Velence), és Giuseppe Baretti „Korbácsa”, a *Frusta letteraria* (1764–65, Velence–Firenze).

² Venturi, F. idézi Da illuminista a illuminato... c. tanulmányában. La cultura illuministica in Italia, Torino, 1964, 255.

³ A lap 1764–1766 között jelent meg Milánóban. Il Caffé, a cura di Colombo, E., Milano, 1945.

⁴ Herczeg Gyula említi Az illuminizmus stílusvitáinak társadalmi háttere c. tanulmányában. Filológiai közlöny, 1961, 1–2.

Giuseppe Baretti-ről semmiképp sem mondható el, hogy korának legnépszerűbb embere lett volna, még a kritikáitól igazán nem károsodó utód, Foscolo is csak mint „Johnson majmát” említi, pedig ez a kritikus ítéleteiben bizony véglegesnek és nem egyszer reakciónak is bizonyuló kritikus kora egyik legtürelmetlenebb és legérdekesebb alakja volt, és türelmetlen támadásaival, ha nem is sikerült önálló értéket teremtenie, mindenesetre hozzájárult az olasz kultúra állóvívének felkavarásához, a túlzott irodalomellenes magatartás visszaszorításához. Croce többször is említi esztétikájában, hogy végre tudományos igénnyel is meg kellene vizsgálni azt a helyet, melyet Baretti valójában betöltött kora kulturális életében és az olasz kritika fejlődéstörténetében.⁵ A kritikus magatartás karakterében Barettihez hasonló Carducci így ír a nagy vitázóról: „A *Frusta letteraria* egy új ember- és irodalmártípus lapja volt, aki a művelt és gyakorlatias külföldi irodalmak tanulmányozása közben türelmét vesztette a legprovinciálisabb hívságokkal teli olasz kultúra láttán, és vesztett dühvel kezdett az olasz irodalmi légkör megtisztításához.”⁶ Walter Binni is Barettiben látja az új irodalmár típusát, a polgári, nem udvari, nem akadémikus szemléletű filológust és kritikuszt.⁷

A torinói születésű Giuseppe Baretti fiatalon Frugoni körébe tartozott, maga is Bern stílusában verselt, A. Zeno és a Gozzi testvérek barátja volt Velencében. Később latin költők verseit fordítja (1740: *Rimedi di amore e Gli amori di Ovidio*; 1754: *Raccola di poeti latini colla loro versione in italiano*), majd mikor a cuneói erődítés igazgatója lesz, kapcsolatba kerül a milánói Accademia dei Trasformati körével. A Trasformati akadémia körében kezd Corneille fordításához, és az 1748-as kiadás előszavában már a francia klasszikus tragédiát az olasz hagyomány fölé helyezi. 1751-ben költözik Londonba, mint a londoni olasz színház igazgatója, tökéletesen elsajátítja az angol nyelvet, a Library Club meghívású tagja, a kor egyik legnevesebb irodalmi személyiségének, Samuel Johnson doktornak lesz barátja és ír a *Rambler* kritikai rovata részére. Angliai tartózkodásának éve alatt fő feladatának az olasz irodalom értékeinek terjesztését, védelmét, Voltaire olasz-ellenes megállapításainak ellensúlyozását tartja, ezért népszerűsítő kiadványokat, nyelvkönyveket és szótárokat szerkeszt (*A dissertation upon the Italian poetry*, 1753; *The Italian library*, 1759; *Dictionary of the English and Italian languages*, 1760.). Déleurópai körútja után 1760-ban Milánóba megy és kiadhatja útirajzeit és memoárjait (*Lettere familiari a' suoi tre fratelli*, 1762.), melyet azonban a portugál konzul tiltakozása miatt betiltanak, így fog Baretti végül Velencébe kerülni, ahol folytatja útleveleinek kiadását, valamint *Frusta letteraria* címen irodalmi folyóiratot indít. A lapot — mely 1763. október 1-től 1765. január 16-ig jelent meg kéthetenként — Aristarco Scannabue, ökörhajcsár álnéven szerkeszti, hadat üzenve az „olasz irodalmi élet megrontói” ellen („Èn Aristarco Scannabue vagyok, csak saját véleményem szerint kívánok ítéletet mondani, saját véleményemet akarom megmondani... kellő szigorral, anélkül, hogy törődnék bármiféle auktoritás tökkobakjával...”).⁸ egyaránt hadakozva az eredetiség elgáncsolói, a pedánsok, az akadémisták, cruschisták és az általa az olasz irodalmi hagyomány megrontóiként értelmezett Voltaire-iánus *Caffé* folyóirat írói, a modernnek ellen. A lap valóban rászolgált címére („irodalmi korbács”), mert a korabeli olasz irodalomban csak az európai szinttől való elmaradottságot veszi észre, és az újító törekvések iránt sem mutat semmilyen elnézést („A mi szerzőink még nem olyan jók, mint az angolok vagy mint a franciák, hogy írásaik egyaránt tetszetősök legyenek a művelt és műveletlen embereknek”),⁹ nem látja meg Goldoni színházi újításainak értékét, sőt Molière-hez hasonlítva így kiált fel: „Oh dicső Itália, mily Molièreket produkálsz!”.¹⁰ Baretti a korabeli olasz irodalom hibáit mindenekelőtt a *Caffé* folyóirat íróit, a Verri testvéreket tartja felelősnek, elsősorban őket becsmértéknek igazán nem nevezhető vitáikban. Pietro Verri *Il collegio delle marionette e beneficio delle chiacchiere femmine* c. szatirikus almanachjáról így ír a *Frusta* 1764/XII. számában: „... ez a kis könyv teljes mértékben szegényes és jelentéktelen, aki ezt írta, egy azok az alakok közül, akik néhány plebejus származású lombardiat akarnak megnevetetni egy kocsmában. Ezek az ostobák, hogy hitélük legyen, ezt az otromba művet a *Mattino* szerzőjével akarják szentesíteni, de a *Mattino* szerzője egyéniség, míg ennek a kollégiumnak a szerzője egy ronda majom; és aki velem azonos véleményen van, az nevesse ki ezeket a naplopókat, akik a természet szerint akarnak írni, mivel őket is a természet szülte,

⁵ Croce, B.: *Estetica*, Bari, 1928, 267.

⁶ Carducci, G.: *Opere*, XV, Bologna, 1932, 176.

⁷ Binni, W.: *Preromanticismo italiano*, Firenze, 1962; *Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1968.

⁸ *Frusta Letteraria*, Milano, 1929, 13.

⁹ *Scelta della lettere familiari*, Bari, 1912, 337. l.

¹⁰ *Frusta Letteraria*, 1763, 13.

ami igaz, de azért szülte őket, hogy zabáljanak, és nem azért, hogy írjanak". Az ilyen kritikához még a *Caffé* kihagyezett tollú újságírói sem voltak hozzászokva, így a pedánsok Baretti-ellenességéhez a felvilágosodók felháborodása is csatlakozott. Pietro Verri a *Pensieri sullo spirito della letteratura italiana* c. tanulmányában így háborog Baretti kritikájának hangja felett: „Egy másik tény, amely igen kárára van az olasz irodalom fejlődésének, az a mód, mellyel az irodalmi viták nálunk zajlanak . . . Milyen tisztelettel közeledjenek a közönséges emberek az irodalomhoz, ha azok, akik ezt a nemes foglalkozást űzik, lealacsonyítják magukat a legocsmányabb, legalantasabb kirohanásokra, melyek még akkor is nehezen lennének megbocsájtathók, ha kocsmában és nem a legmagasabb erkölcsi kérdések tárgyában hangoznának el.”¹¹ Természetes, hogy a *Caffé* irodalmi mozgalmát követő olasz romantikusok nem kevésbé elítélően szóltak Barettiről. Leopardi szerint Baretti nem is volt kritikus, inkább „agyafúrt és vérszopó pamphlétaire”, Foscolo majomnak nevezi, Niccolò Tommaseo pedig megállapítja, hogy „Baretti sok dolgot tanult meg Angliában, kivéve a megfontoltságot és a kritika mértékletességét”. Ám a romantika nagyjai szintén egyoldalúan ítélkeztek, mert Baretti minden túlzása ellenére is épp azt a kritikai gyakorlatot szerette volna Olaszországban is megvalósítani, amit Angliában Swift, Lami, Fréron és doktor Johnson képviselt.

Miután Velencében sikerült kritikáival mindenkit maga ellen hangolni, Itália elhagyására kényszerül. Újabb európai kalandozás után végül Londonban telepszik le, ahol élete végéig királyi nyugdíjat élvez és megbecsülésben részesül. Jellemző Baretti szenvedélyességére, hogy Angliában több ízben kiáll a korábban általa nem épp elnézően megbírált olasz kultúra és irodalom védelmében. Sharp vádaskodásával szemben még a legrosszabbnak ítélt pedánsokat is védelmébe veszi (*An account of the manners and customs of Italy*, 1768, London). 1772-ben kiadja Machiavelli összes munkáit, 1777-ben pedig, amikor Voltaire Le Tourner fordításának kiadásakor a Francia Akadémiához írt levelében Shakespeare-t rossz ízléssel vádolja és barbárnak nevezi, Baretti úgy érzi, végre igazi alkalom adódott kritikai vénája kiteljesítéséhez: „Néhány napon belül megjelentetem kis könyvemet francia nyelven, amelyet azért állítottam össze, hogy hírnevet szerezzek . . . amelyben úgy vélem, olyan megállapításokat teszek, melyektől hírnevem egész Európára való elterjedését remélem elnyerni . . .”¹² A *Discours sur Shakespeare et monsieur Voltaire* alapvetően három tételt fejt ki: megállapítja, hogy az igazi génuszok által írt művek csak eredeti nyelven olvashatók és érthetőek, mert a legjobb fordítás sem képes visszaadni az eredeti művek génuszát (Voltaire egyébként sem lenne képes Shakespeare mélyebb megértésére, mert nincs igazi birtokában az angol nyelvnek), végül pedig kifejti, hogy eltérő történelmi és társadalmi körülmények mellett az írónak is eltérő módon kell előadni témájakat, ezért teljesen elhibázott Shakespeare-t az antik vagy a francia klasszicista tragédia szemszögéből megítélni, mert Shakespeare igazi nagysága nem a szabályokban, hanem spontaneitásában és realizmusában rejlik. A tanulmány végén Baretti Johnson, Diderot és Lessing munkáira támaszkodva vitatja a francia klasszikus tragédia hármas egységének jogosságát.

Ha Baretti könyve nem is tette szerzője nevét Európa-szerte híressé, és ha az említett szerzőkhöz, főleg Johnson doktorhoz képest nem is tartalmaz teljesen új megállapításokat sem Shakespeare, sem a francia klasszicizmus megítélésében, mégis jelentős mű a *Discours*. A szerző itt levetkőzi a *Frusta Letteraria*-ban használt útszéli hangot, és — miután nem kellett hadakoznia a pedánskodókkal, akadémistákkal, nyelvújítókkal, felvilágosodókkal — a tárgy előadása is sokkal higgadtabbá, rendszeresebbé vált. Így a *Discours*-ban a XVIII. századi olasz kritikai irodalom egyik főműve született meg, ha francia nyelven is. Baretti kiállása a spontán költészet, a költői zsenialitás, Shakespeare mellett egybeesik a Sturm und Drang mozgalmának európai térhódításával, és nagymértékben hozzájárul az új irodalmi ízlés itáliai elterjedéséhez.

A *Frusta Letteraria* cikkei és a *Discours* alapján összeállítható Baretti esztétikai ítéletrendszer. Átveszi a felvilágosodás korának követelményét, az irodalmi művek hasznosság szerinti értékelését (ennek alapján hirdette „keresztes hadjáratát” a Crusca Akadémia „szamárságai” ellen), de a hasznosság igénye nem a *Caffé* íróinak prakticista céjait, hanem az irodalmi művek társadalmi funkcionálisitását sejteti. Baretti egyformán fontosnak tartja a tartalmi értékességét és a „buon gusto”-t, melyet a spontaneitás határoz meg. A Muratori és Vico által felvetett fantázia-szabadság tételét a XVIII. századi olasz irodalomkritikában Baretti érvényesítette első ízben és a leghatározottabb célzatossággal. A baretti „gusto del concreto” az objektivitást és a realista ábrázolás igényét jelenti, és semmiképpen sem azonosítható a racionalizmus prakticista irodalomszemléletével. Racionalizmus-ellenességével magyarázható Barettinek az a vélekedése is, hogy az igazán értékes irodalmi művek nem fordíthatók le más nyelvekre, mert a tartalom visszaadása nem jelentheti az eredeti mű génuszának tökéletes

¹¹ Verri, P.: Opere, 1947, I, 73.

¹² Scelta delle lettere familiari, 213.

tükrozését és visszaadását. Baretti az eredetiséget tartja az irodalmi művek megítélésében a legfőbb kritériumnak.

A nyelv kérdésében is az eredetiség követelményéből indul ki: a szavaknak és mondatoknak az író érzéseinek spontán és természetes visszaadását kell szolgálniuk. Erre példának Benvenuto Cellini 1728-ban felfedezett *Önéletírását* állítja szembe a több évszázados, megmervezett, mesterkélt boccaccioi prózastílussal (*Contro la prosa boccacesca, Frusta Letteraria*, 1763/IX.): „A szenvedélyes Benvenuto úgy festi le életét, hogy nem töpreng azon, mit és hogyan ír le... És mégis a kép, amit önmagáról fest, nagyon tetszetős az irodalomértők számára, mert tiszta, világos, látszik, hogy nem a stúdiumok, hanem a lángoló és gyors fantázia szülte.” Baretti úgy véli, hogy minden olasz írónak, aki jó stílusban akar írni, Benvenuto Cellini példáját kell utánózni, nem törődve példákkal, hagyományokkal, gondolatainak természetes rendjét követve kell megalkotnia műveit: „Így alkotott minden nemzet minden nagy egyénisége Dantétől Shakespeare-ig, mindannyian csak a természet sugallásait követték.”¹³ Érdemes még egyszer hangsúlyozni, hogy Baretti a boccaccioi mondat szerkezetek elleni hadjáratában nem annyira a francia nyelvfilozófusok által kidolgozott direkt-mondatszerkesztés példája vezette, mint az írói szabadság, a költői kifejezés természetességének és ösztönösségének tétele. Az írói ösztönösség, a fantáziaszabadság fokozott hangsúlyozása Baretti esztétikájának alapvonása, és határozottan a romantika felé mutat.

Giuseppe Baretti valóban érdekes egyénisége volt korának. Műveiben igen sok máig is helytálló felfedezést találhatunk (Shakespeare és Dante kultusza, Ariosto művészetének újrafelfedezése, Cellini életrajzának nagyközönség elé állítása), ugyanakkor azonban azt is meg kell állapítani, hogy felfedezései, kritikai ítéletei nem illeszkednek önálló rendszerbe, elméletbe. Egyes tételei („a művészet köti össze a konkrét kifejezést és az érzelmeket a gondolattal és az invencióval”; „senki sem ítélteti meg a költőt alkotást, akinek nincs költői lelkülete”) akár az olasz irodalomszemlélet megújulását is jelenthetnék, ám Baretti „esztétikai forradalma” többnyire megreked a „tetszik – nem tetszik” ítéletnél. Mestere és barátja, Johnson doktor állapította meg róla: „kevés saját elképzelése volt, de azokért szívből tudott lelkesedni.” Ez egyben pozitív értéktétele is, mert jóllehet Baretti mint gondolkodó nem haladta is meg korát, ám kritikai tevékenységével Alfieri hevületét és az őt megtagadó *Conciliatore* kritikusok, a romantika korának kritikai gyakorlatát előlegezte.

III.

Már Algarottinál, Bettinellinél, Barettinél és Giuseppe Parininál is érezhető az új, a preromantikus ízlés iránti vonzalom. Algarotti azonban még megkötötte az udvari, a cortegiano életforma, a racionalista műveltség; Bettinelliben túl erős volt az angol neoklasszicizmus hatása, Barettiben pedig nem volt elég rendszeresség, eredetiség, hogy preromantikus tartalmait igazán érvényre tudja juttatni.¹⁴ Giuseppe Parini költészetére, mint azt R. Spongano kimutatta, a szenzualizmus esztétikája erős hatással volt, de a költőt akadémikus-arkádikus műveltsége, kiegyensúlyozott, a didaktikus művészet iránti vonzódása nem engedte az érzelmek túlzott ábrázolására. Ars poeticáját a *Salubrità dell'aria*-ban fogalmazta meg: „Va per negletta via / ognor l'util cercando / la calda fantasia / che sol felice é quando / l'util unir può al vanto / di lusinghevol canto.” (A lángoló fantázia biztosan halad, mindig a hasznosat kutatja, és csak akkor boldog, ha a hasznos egyesülhet a szépséggel.) Így az első igazi preromantikus teljesítmény Olaszországban nem eredeti mű, hanem fordítás lesz, Melchiorre Cesarotti *Osszián*-fordítása. Ez a mű jelenti az olasz kultúrában a racionalizmusból és a szenzualizmusból a szentimentalista, preromantikus századvégbe való átmenetet.

Melchiorre Cesarotti jellegzetes képviselője a XVIII. századi olasz irodalmár típusának. Padovában született 1730-ban, a szeminárium elvégzése után a latin és görög retorika tanára lesz. Ekkor kezdi meg az antik szerzők műveinek olasz nyelvre fordítását, és hamar kora egyik legkiválóbb klasszika-filológusa és fordítója lesz. 1761-től a velencei Grimani családnál nevelő. Gaspere Gozzi velencei környezetében kezdi meg a korabeli szerzők fordítását. 1763-ban jeleníti meg első *Osszián*-fordítását. 1768-ban Du Tillot, párizsi miniszter visszahívja a padovai

¹³ *Frusta Letteraria*, 1763, 11.

¹⁴ Az olasz irodalomtörténetben már egy évszázada folyik vita a preromantikus terminus értelmezése körül. *Fubini*, M. szerint a preromantika az egész XVIII. századon végigvonuló mellékirányzat lenne, míg *Binni*, W. az olasz preromantika kialakulását az olasz racionalizmus és felvilágosodás optimizmusának válságával magyarázza, szerinte a preromantika meghatározott kor-atmoszférát jelöl. *Spongano*, R.: *La poetica del sensismo e la poesia del Parini*, Mersina, 1933; *Fubini*, M.: *Dal Muratori al Baretti*, Firenze, 1968; *Binni*, W.: *Preromanticismo italiano*, Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento, Firenze, 1963.

egyetemre, ahol Condillac közelében tanít. Kora egyik legnépszerűbb és legnevesebb egyetemi tanára, a római Arkádia megbecsült tagja. Tudományos munkásságának csúcsa az 1785-ben megjelentetett két értekezése, a *Saggio sulla filosofia della lingua* és a *Saggio sulla filosofia del gusto*. Am igazi hírnevének alapja az *Osszián*-fordítás volt. Napóleon is sokra becsülte kedvenc költőjének olasz tolmácsolóját, először követi feladatokat ellátására kéri fel, majd császári nyugdíjat biztosít számára. Cesarotti még a campoformiói béke évében három röpiratot jelentet meg a közoktatás (*Sopra le istituzioni scolastiche private e pubbliche*), a felvilágosult hazaszeret (*Patriottismo illuminato*) és a közművelődés kérdéseiről (*Istruzioni di un cittadino ai suoi fratelli meno istruiti*). Élete utolsó éveit Selvazzanóban tölti összes műveinek sajtó alá rendezésével, mely 1800-tól kezdve negyven kötetben jelenik meg és jelenti egyben az olasz romantika kezdetét.

Melchiorre Cesarotti fellépése gyökeres változásokat hozott az itáliai kultúréletben. Irodalomelméleti tanulmányai megjelenésükkel szinte az összes olasz kritikus reagálását kiváltják. Nyelvészeti téziseire a romantikusok mozgalma, a *Conciliatore* köre és Manzoni nyelvelmélete támaszkodik, míg esztétikai megállapításai a vicói hagyományokat követő romantikus olasz irodalomtörténész, Francesco De Sanctis használja fel elméletében. Cesarotti *Osszián*-fordítása az európai Osszián-kultusz kezdetét jelenti. Fordítását és az új stílus mibenlétét megvilágító tanulmányait felhasználják a nem olasz Osszián-fordítók is, mindenek előtt az osztrák Denis, aki csak az olasz szövegre szorítkozva készíti el a később Közép-Európában is elterjedt első német nyelvű fordítást. Cesarotti fordítása az olasz költői nyelv átértékelődését is elősegítette. Alfieri nagy csodálója volt az olasz Osszián-verseknek és Cesarottinak („vibratamenti verseggia nell'Ossian”), *Önéletírásában* egyenesen azt vallja, hogy az Osszián tanította meg az igazi versírást. Benedetto Croce szerint az olasz kultúrában Cesarottié a herderi szerep úgy a filozófia elmélyültség, nyelvelmélet, mint a népköltészet és az eredetiség iránti vonzalom, az *Osszián*-fordítással kezdődő, a romantikába átnyúló népi ízlés elindítása miatt. Cesarotti ugyanakkor szűkebb hazája, Padova életében is meghatározó szerepet tölt be. Ő indítja meg a padovai esztétikai iskolát (A. Zendrini, G. Barbieri, G. B. Corniani, C. Sibillato, G. Costa, I. Martignoni, L. Cerretti), az úgynevezett patavinizmust, melynek jelenléte ott érződik Ippolito Nievo, Antonio Fogazzaro, de még Pier Paolo Pasolini művészetében is.

Az 1760-as esztendőkgig Cesarotti műveltségét az általa is tanított görög és latin klaszszikusok, a francia dráma, a padovai Antonio Conti és Metastasio tisztelete határozta meg. Már ekkor is birtokában van a szenzualista filozófia tanításainak, de saját költői ízlését elsősorban az arkadikus poétika befolyásolta (*Cinto di Venere*, *Sonetti amorosi* – versek –, *Telegono*, *Callista e Filetore*, *Megillo e Ibindo*, *Momo giornalista* – allegorikus mesék).¹⁴ 1762-ben a Velencében tartózkodó C. Sackville ad hírt Cesarottinak az 1758-ban Londonban prózai fordításban megjelent *Osszián*-poémákról. Ezt követően olvassa el Macpherson 1760-ban publikált *Fragments of Ancient Poetry* kötetét, mely olyan nagy hatással volt rá, hogy felkérve Sackville-t a nyelvi segítségre, azonnal hozzáfog a gall énekek olaszra való átültetésébe, és 1763-ban Macpherson után elsőként, Blair tanulmányaival egyidőben megjelenik Olaszországban az első, illetve akkor még másodikként vélt *Osszián*-fordítás. Bár ekkor Angliában már megkezdődött az Osszián-pör, Macpherson Floridába szökik, hogy hamisításait ott visszafordítsa gallra, Cesarottit nem foglalkoztatja az eredetiség kérdése, csak az *Osszián*-versekben felfedezett új költői érzésvilág olaszra megszólaltatása érdekli. Levélben gratulál Macphersonnak a „szerencsés felfedezéshez”: „Engedje meg uram, hogy egész Itália nevében gratuláljak Önnek, ahhoz a szerencsés felfedezéshez, amellyel egy új költői világot tárt fel. . . . Az Önök Ossziánja egészen fellelkesített. Morven lett a parnasszusom. Egyfolytában az Önök hőseiről álmodom, együtt élek ezekkel a hős ifjakkal, velük sétálok dombról dombra, szemem előtt látom az Önök tölgyesekkel borított sziklászirtjeit, viharos égboltját, zuhogó hegyi patakjait; néptelen, kihalt síkságait . . . ez a nagy színjáték vonzóbb látványt nyújt nekem, mint Kalüpszó szigete, vagy Alkinoosz palotája és kertje. Sokáig kiélezett vita folyt arról, hogy melyik jobb, az antik vagy a modern költészet. Osszián, azt hiszem, győzelemre viszi ugyan az előbbi ügyét, de anélkül, hogy az antik ízlés győztesen kerülne ki. Osszián mutatja meg igazán, hogy a természetes ihletésű költészet, az érzelmek költészete a reflexió szülte költészet felett áll, az Osszián a modernek előfutárának tomba . . . Skócia olyan Homéroszt adott nekünk, ki nem dadog, nem hibázik, aki sohasem otromba vagy közönséges, hanem mindig emelkedett, mindig egyszerű, gyors, pontos, változatos . . . Úgy gondoltam, hogy anyanyelvemre ültetem ezeket a verseket, azaz olasz rímnélküli tizenegyesekebe szedem őket. Nem mintha azzal csalnám önmagam, hogy ennek az utánozhatatlan géniusznak szépségeit utánozni tudnám, de remélem, hogy ilyen módon magamba tudom szívni és el tudom sajátítani nagy példaképem lelkiületét és verseletét.”¹⁵

Macpherson 1763 májusában John Udbey velencei konzulon keresztül válaszol Cesarotti levelére, és üzeni, hogy el fogja küldeni a *Temora* két példányát, és bár Cesarotti nem vitatta

¹⁴ Epistolario, Opere scelte, Firenze, 1946, II. 251–252.

az eredetiség kérdését, Macpherson mégis bizonygatja a poémák hitelességét: „Majd a művemhez irt előszavam meg fogja világítani a mű autentikusságát, és ha még ez sem nyugtatná meg az Apát urat a hitelességről, nagyon szívesen küldök utólag a később felvetődő kérdéseire is választ és magyarázatokat.”¹⁶

Cesarotti azonban nem kér magyarázatokat, hanem még 1763-ban jegyzeteivel ellátva kiadja az első olasz nyelvű *Ossziánt*, majd a fordítás visszhangjától fellekesülve folytatja a poémák fordítását, lefordítja a teljes *Fingalt*, *Kukkulino halálát* és a *Selma*-énekeket, elkészíti az *Osszián szótárt* és 1772-ben kiadja a teljes olasz *Ossziánt*, 1785-ben pedig két elméleti munkában indokolja meg az új költői nyelv és ízlés jogosultságát. Melchiorre Cesarotti vállalkozása óriási sikert arat úgy Itáliában, mint a szomszédos országokban. A kortársak szerint a *Fingal* és *Temora* csodálatos fordításai szabadították fel az olasz közízlést Frugoni dagályos stílusának béklyójából. Walter Binni az *Ossziánt* Alfieri előtt a „leghatározottabb és legtökéletesebb preromantikus szöveg”-nek tartja, Mario Fubini pedig kiemeli annak a ténynek fontosságát, hogy „az ossziáni poémák készítették elő az olasz olvasókat az autentikus népi költészet értékeinek megbecsülésére”, az új stílus befogadására. Cesarotti preromantikus-neoklasszikus átköltésének nagy szerepe van a századvégen megkezdődő Osszián-láz európai elterjesztésében. Cesarotti fordítását egymás után követik a legkülönbözőbb átültetések. Az elsőt az osztrák Denis készíti 1768-ban német nyelven, épp Cesarotti olasz szövegének felhasználásával, Denis szövegét pedig majd a magyar Batsányi használja az első három ének lefordításakor (1795). Igaz, a későbbi fordítások már az eredeti macphersoni szövegek felhasználásával készültek (1775: Harold —német, próza; 1777: Le Tourneur —francia; 1782: Petersen —német, próza; 1800: Rhode, 1806: Stilberg—német, vers; 1881: Ahlwardt—német, gall-mérték; 1816: Kazinczy—magyar), de Cesarotti első fordításának megoldásai, jegyzetei nagy hatással voltak az európai Osszián-ízlés alakulására. Olyannyira, hogy amikor Denis az eredeti macphersoni szöveg alapján átírja fordítását, Herder megrója, hogy elrontotta az eredeti változat költői egyensúlyát, Herder is szerencsésebbnek tartotta Cesarotti átköltését, mint Macpherson eredetijét, melyet ekkor még szintén fordításnak tartottak.

Az Európát meghódító Osszián-kultusz egyik forrása épp a macphersoni csalásban rejlik. Azáltal, hogy Macpherson az eredeti, természetes, primitív érzésvilágú gall énekekbe beoltotta saját képzeletének és műveltségének homéroszi, miltoni és bibliai motívumait, az általa is utánozott youngi és gray-i líra hangulatait, a klasszikus antik eredetiség, primitívtség látszatát keltve épp azt a költészetet produkálta, melyre Young és Gray költeményei után a közönség vágyott. Meghagyta a klasszikusokhoz, az antikokhoz való hűség illúzióját, ugyanakkor teljesen új érzésvilágú szentimentalista költészetet hozott létre. Az Osszián-kultusz kialakulásának pszichológiai okai jól megfigyelhetők Cesarotti fordításában, nem véletlenül biztat W. Binni az olasz Osszián-fordítás mélyebb analizisére, mellyel szerinte a legjobban lehet dokumentálni az olasz preromantikus stílus kialakulási folyamatát, melyet az a fúzió határoz meg, ami Cesarotti arkádikus-neoklasszikus ízlése és az ossziáni stílus között létrejött.¹⁷

Cesarotti, ahelyett, hogy arkádikussá tenné az Osszián-énekek stílusát és érzelmeit, saját költői nyelvét kezdte az ossziáni stílus szerint formálni. Cesarottiban már korábban is erős elhivatottság volt a magasatos, fennkölt témák iránt, a görög mitológia képeinek befogadására. Ezért tűnhetett az Osszián, mely a zsidó-keresztény világot vegyíti az északi nép primitív mítoszával, egyidőben fennköltnek és egyszerűnek Cesarotti számára, kedvesebbnek Homérosznál, mert „kerüli annak durvaságait”. Az *Osszián*-fordítással egyszerre írt *A költői művészet eredetéről és fejlődéséről* (*Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, 1762.) szóló értekezésében Cesarotti az *Iliász* és az *Odüsszeia* összehasonlításának ürügyén kétféle esztétikai gyönyörről beszél: „az egyik a természetből származik, a másik a műveltségből, a szokásokból és az előítéletekből”. Ugyanitt írja, hogy „aki az univerzális költő dicsőségére pályázik, annak a Természet nagy és univerzális szépségeit kell kifejeznie.”¹⁸

Cesarotti természetes költőiség utáni vonzódása — mely valószínűleg Vicótól származik — az Ossziánban igazi példára lehetett. W. Binni szerint az Osszián mintegy „megszelídített Homéroszt” jelenthetett Cesarottinak, nem voltak meg benne a primitív eredetiség mértéktelenségei és gazdagabb, színesebb, díszesebb, érzelmesebb volt, olyan Homérosz, „aki nem rettent meg, hanem ellágyít.” Homérosz stílusa még eltért Cesarotti Arkádián nevelkedett szenzualista, keresztény-spiritualista felfogásától, az ossziáni dalokban ellenben rátalált arra a szomorú, kultusz nélküli, de lelkiületében keresztény természetvallásra, mely igazi ideálja volt, és lehetővé tette különösebb ízlésváltás nélkül a költői nyelv és fantázia kitágítását, az újfajta érzelmek mélyebb ábrázolását.

¹⁶ Epistolario, II. 259.

¹⁷ Binni, W.: Preromanticismo italiano, Prefazione.

¹⁸ Opere scelte, II. 235.

Melchiorre Cesarotti *Osszián*-fordítása során tulajdonképpen ugyanazt tette, mint a hamisító Macpherson. Mint klasszikaifilológus a legnagyobb hűséggel kezd a fordításhoz, de a munka során nagy örömmel fedezi fel, hogy ez a klasszikus szerző összetettebbnek, „modernebbnek” bizonyul Homérosznál. Ettől kezdve ehhez az új stílushoz akar hű lenni, ezért nem „arkadizálja” az ossziáni verseket, hanem ellenkezőleg „ossziánosította” az olasz költői nyelvet, ezáltal az olasz költészetet a nyelvújítás, a mélyebb, eredetibb érzelmek ábrázolása felé tágitotta. „In Omero si ascolta, in Ossian si sente”—jellemzi Cesarotti az új stílust,¹⁹ azaz Homéroszt hallgatni, Ossziánt érezni kell. „Az Osszián fő értékét az érzelmekben és a szerelmekben látom, melyek oly nagy finomsággal és részletességgel adódnak elő... A görögök és latinok szerelme materiális és fizikai szükséglet, az olaszoké szellemi, a franciáké a „bel-esprit”. Osszián szerelmei egyike sem hasonlítanak. Ezek alapja az érzelem, épp ezért finomak és bársonyosak.”²⁰ „Míg a görög hősök brutálisak, becstelének, Osszián hősei igazi lovagok, ideálisak és tökéletesek. Osszián igazi érző költő, aki saját lelke eseményeit akarja megvalósítani, a szépre és a hihetőre törekszik. ... Osszián a vad természet géniusza, versei saját kelta hőseire és a kelta erdőkre hasonlítanak: rémülettel töltönek el, de ott érződik a bennük lakozó istenség.”²¹ A fordító tehát tisztában volt azzal, hogy egy teljesen új költői ízlést, érzelmvilágot és nyelvet kell meghonosítania olasz nyelven, ugyanakkor nagyon jól ismerte az akadémikus-arkadikus olasz költői nyelvgyakorlat és képzeltarzenál hiányosságait, évszázados beidegződéseit. Nagysága épp abban áll, hogy megtalálta azt az utat és módot, mellyel ezt az új költői világot úgy lehetett beépíteni az olasz költészetbe, hogy az ne ellenkezésre, hanem követőkre találjon. Fordítását egyszerre jellemzi az újítás és az olasz hagyományokhoz való ragaszkodás egyensúlya, megmutatni az újat, az eltérőt, de úgy, hogy ne legyen teljesen idegen és utánozhatatlan az Arkádián nevelkedett olasz költészet számára. A kiegészítés célját szolgálta az *Osszián-szótár* is (*Indice poetico di Ossian*), melyben a fordító megmagyarázza az ossziáni képek és asszociációk szépségeit, hogy miben is áll az új költői képek érzelmi hatása.

Cesarotti a fordítás során, hogy az új érzelmvilágú ossziáni líra ne legyen teljesen szokatlan és érthetetlen az olasz olvasónak, többször kibővíti a szentimentális asszociációkat, szinte megmagyarázva azokat. Ezt az *Indice*-ben többhelyütt meg is indokolja: „A „rui deposto l'elmo / de'reggi, altro ne prese” (Calloda III. 139–140.) sorokban hozzátettem az „altro ne prese” kifejezést, nehogy azt hiessük, hogy hőseink sisak nélkül állnának” – azaz, miközben a fordításban igyekszik megszabadulni a racionalista-illuminista stílus precíz realizmusától, mely az érzelmeket tükröző asszociációkra törekvő Ossziántól teljesen idegen lenne, nagyon vigyáz arra, hogy ezek az asszociációk érthetőek legyenek az új stílushoz még nem értő olasz közönség számára. Érdekes, hogy a nagy antik műveltséggel rendelkező Cesarotti ösztönösen ráérez azokra a helyekre, ahol Macpherson antik költőktől kölcsönzött részletekkel és motívumokkal színesítette a gall poemákat, és ezeken a pontokon az olasz költői gyakorlatba már beépült homéroszi, pindaroszi képeket használja: „A „tu pel ciel deserto / solo ti mori” sorokban a „solo” Osszián kifejezése, míg a „ciel deserto”-t Pindarosztól vettem. Így egyesítettem ennek a két géniusznak kifejezéseit, melyek szinte egymás számára íródtak.”²² Ez az eljárás az egész fordításra jellemző, az ossziáni képeket az antik klasszikusok Itália-szerte használt közhelyeivel állítja párhuzamba, így egyszerre fogadtatja el azokat, és nem zavarja meg az új költői hang zeneiségét sem. Minden törekvése az, hogy kiegyensúlyozottabbá tegye az ossziáni szöveget. Kiegészíti azt a „colle idee del buon senso”-val, hogy az új érzelmek az olasz költői gyakorlat hagyományai szerint is elfogadhatók legyenek. „Olykor szeretem kiegészíteni az ossziáni költői képeket magának Ossziánnak színeivel”. Így marad meg az olasz *Osszián*-ban a Parini költészetére oly jellemző fenséges, ám immár „terribilmente sublime” lesz; megmarad az arkádikus csodálatos, de „terribilmente magnifico”-ként, azaz, ahogy Walter Binni megállapítja, Cesarotti igazi „eccelente compromesso letterario”-t valósít meg, egyesíti a neoklasszikus és az ossziáni fennkölt érzését, nála a „sublimissimo preromantico” (így nevezi maga Cesarotti a *Kartone* befejező részeit) és a „sublime neoclassico-omerico” (Binni kategóriája) nem egymással szemben, hanem egymást erősítve formálják ki az új költői stílust, teljesen líraivá téve az egész művet. Ez a líraiság hat majd oly nagy erővel kora közönségére, nem véletlen, hogy a *Selma*-dalok, ahol az epikus részek a líraiak mellett szinte csak betéteknek hatnak, a kor leggyakrabban idézett darabjaivá válnak, jóformán nincs egy olyan jelentősebb korabeli költői antológia, ahol ne szerepelnének.

Az új képzet- és érzésvilág meghonosításával egyenrangú költői feladatot jelentett az *Osszián* zenéjének visszaadása is. Cesarotti szerint az igazi nehézséget nem is annyira a nyelvi

¹⁹ Opere scelte, II. 123.

²⁰ Opere scelte, II. 205.

²¹ Poesie di Ossian, Pisa, I. 10., 1801

²² Note all'Ossian, Opere scelte, II. 125.

különbözőség, mint a verselés, a „diversità della versificazione” jelentett. „A fordító biztos lehet abban, hogy az érzelmek, a gondolatok hű fordítása komoly problémákat és zavarokat okoz a verselésben. A verssorok rövidegsége és hosszúsága, a ritmus hullámzása és variálódása, a kadenciák száma és az ebből adódó harmónia, a mássalhangzók illeszkedésének különbségei, a rímek elhelyezése mind megváltoztathatja az érzelmeket, mert ezeken keresztül közvetítődik a sajátos szépség. Ha megváltoztatod a metrumot, megváltoznak az érzelmek is . . . minden elromlik, elveszti eredeti jóízletét, megváltozik a hangok és érzelmek eredeti egyensúlya, mást hall a fül, és mást lát a szem, mint az eredeti műben . . . az egész kompozíció olyan emberi testhez kezd hasonlítani, ahol a végtagok működése nincs összhangban.”²³ „A mi rímtelen endecasillabós versesűnknek nincs más értéke, mint a periodikus hullámzás magasztossága. Ettől merőben eltér az Osszián tömör, gyors és állandó stílusjegyekkel rendelkező verselése. . . Így magától értetődik, hogy az olasz költészetben nem állt rendelkezésemre semmiféle felhasználható példa sem stílusban, sem ritmikában, mely alkalmas lett volna költői gyakorlatunktól merőben eltérő poéma lefordításához, — számomra csak egyetlen megoldás maradt, kipróbálni egy nagyrészt még járatlan utat.”²⁴ Cesarotti újítása az az új, férfias hangzású endecasillabo scioltto, melyet Alfieri többször is említ, és alkalmaz majd versben írt tragédiáiban.

Cesarotti az *Osszián*-fordítás későbbi kiadásainak előszavaiban, jegyzeteiben több ízben említi, hogy a fordítás egyik fő célja az olasz költői nyelv bővítése és kitágítása volt. Módszerét úgy fogalmazza meg, hogy a ráció tanácsai szerint, de az érzelmek nyelvén akarja kifejezni az ossziáni költői világot („io consulto la ragione e spiego con sentimento”). Nyelvfilozófiai művében pedig saját fordítására hivatkozva határozza meg a fordító munkáját: „A fordító . . . nyelve olyan, mint egy jól begyakorlott tornász mozgása (atleta addestrato), aki minden tornagyakorlatot végre bír hajtani, minden testrészét külön tudja irányítani, de ugyanakkor mozgását összhangban tartja, ezáltal még a legkülönösebbnek ható gyakorlatok kivitelezésekor is a természetesség látszatát tudja kelteni.”²⁵ Az atléta, tornász, kötéltáncos horatiusi kifejezései nem véletlenül kerülnek a fordítói munka jellemzői közé, világosan jelzik, hogy Cesarotti tudatosan törekedett az új és hagyományos olasz költői stílus egyeztetésére. „Én nagyon jól tudom, hogy nem egy kifejezés, mely a fordításomban előfordul, nem lenne lehetséges egyetlen olasz költeményben sem. Ám hasonlóképp azzal kecsegtetem magam, hogy ezeket oly módon sikerült olasz nyelvre átültetnem, hogy színezzék sok tekintetben nem túlságosan szerencsés költői nyelvünket, és néhány használható, új stílusötlettel szolgáljanak.”²⁶ Fordításának három célkitűzése: „Az első, hogy akárcsak az eredeti szerző, saját érzelmeimet is kifejezzem, természetesen az eredeti szerző érzelmei és kifejezései szerint . . . A másik, hogy azokat az érzelmeiket is felszínre hozzam és érthetővé tegyem, melyek rejtett formában fordulnak elő az eredeti műben. Végül a harmadik, hogy nagyon óvakodjam olyan kifejezések és ideák használatától, melyek nem egyeztek saját gondolkodásmódommal és nyelvi stílusommal.”²⁷ Az idézet is mutatja, hogy Cesarotti maga is sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonított saját munkájának, mintsem hogy egyszerű fordításnak tekintse azt. Művét önálló művészi teljesítménynek tartja, magát „traduttore originale”-nak nevezi, mely nyomán Walter Binni már nem is használja a fordítás kifejezést, közvetítésről („mediazone”) beszél, és ezt a vélekedést Croce is elfogadja. „A Cesarotti-féle *Osszián*-fordítást az igazi költészet mércéjével kell mérni, mert költői eszközei, érzelmeinek hullámzása olyan értékeket jelentenek, melyek új világot, új költészetet tártak fel, és ez egyszer s mindenkorra olasz költészet is volt.”²⁸ Ebben áll az olasz *Osszián* igazi jelentősége: az új európai költői ízlés itáliai asszimilációja. Cesarottinak fordításában sikerült egy új, közvetlen, hajlékony, természetes, az egyéni érzelmek és szenvedélyek kifejezésére alkalmas költői nyelvet kialakítani, melyben az érzelem és költőiség egyensúlya került. Így Alfieri előtt Melchiorre Cesarotti *Osszián*-fordítása jelenti Olaszországban a leghatározottabb preromantikus költői vállalkozást, mert nemcsak fordítás volt, hanem egy tudatos költő-esztétikai program megvalósítása is.

²³ Poesie di Ossian, II. 225.

²⁴ Poesie di Ossian, II. 395.

²⁵ Discorso preliminare all'Ossian; Poesie di Ossian, I. 2.

²⁶ Poesie di Ossian, I. 2.

²⁷ Note all'Ossian, Opere scelte, II. 226.

²⁸ Croce, B. recenziója Binni: Melchiorre Cesarotti e il preromanticismo italiano c. tanulmányáról, Critica, 1942. V. 20. Binni tanulmánya a Civiltà moderna 1941, 6. és 1942, 1. számában jelent meg.

Az Osszián-fordítás volt a XVIII. századi olasz költészet leglátványosabb tiltakozása és szembeszegülése az évszázados akadémikus nyelvi pedantériával, a „klasszicista önkénnyel”. Cesarotti nyelvi újításával igazolja a nyelvi vitákban felmerült tételt, hogy „mindig a költők az elsők, akik bővítik és szebbé teszik a nyelvet”. Epp ezért amennyire nagy visszhangot és elismerést aratott az Osszián olasz változata, hasonlóképp kiváltotta a hagyományos álláspontok képviselőinek haragját is (A. Juan: *Dell'origine de'progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, 1789; C. B. Cornician: *Dei piaceri dello spirito* . . . , 1790; G. B. De Velo: *Sulla preminenza di alcune lingue e sull'autorità degli scritti approvati dai grammatici*, 1789; M. Borsas: *Del carettere nazionale del gusto italiano e di un certo gusto dominante in Letteratura straniera*, 1784; G. F. Galeani Napione: *Dei pregi della lingua italiana*, 1791; C. Gozzi: *Chiaccheria di C. G. intorno alla lingua litterale italiana e alcune ricerche sopra il libro . . . dell'abate Melchiorre Cesarotti* . . . , 1796.). Cesarotti a támadások és a nagy visszhang hatására elméleti tanulmánnyal is igazolni kívánta a költői nyelv- és stílusújítások jogosságát. 1785-ben Condillac modorában nyelvfilozófiai tanulmányt írt *Saggio sulla filosofia della lingua* címmel. A könyv azonban címe ellenére nem annyira elméleti, mint gyakorlati célzatú. A filozófiára csak azért van szüksége, hogy a szerző a francia, angol nyelvfilozófusok, valamint Giambattista Vico elméleteire támaszkodva igazolja saját kétirányú küzdelmét a grammatikusok minden nyelvi újítást megakadályozni szándékozó despotizmusa és a Caffé-ista nyelvújítók túlzásai ellen, — hogy a költői nyelvhasználat szabadságát az ész és jóízlés törvényei alá helyezze, olyan nyelvújítás jogosságát fogadtassa el, mely egyrészt nem változtatja meg az olasz nyelv génuszát, de ugyanakkor a legnagyobb „gazdagságot és alkalmazhatóságot” biztosítsa a költői kifejezőeszközök terén. Nyelvfilozófiai értekezésének legfőbb törekvése a rendszeresség, a tudományos megalapozottság, hogy „kivegyék a nyelvet az auktoritások zsarnoki felügyelete és a divat szeszélyei alól, és azt az ész és az ízlés fennhatósága alá helyezték.”²⁹

Cesarotti tanulmányában a francia nyelvfilozófusokra építi saját elméletét és javaslatait. De Brosses-től kölcsönzi műve szerkezeti felépítését, empirikus módszerét, Batteaux-tól pedig a direkt-szerkesztésű mondat szerkezetek gondolatát, Condillactól és Beauzée-tól a tudományos nyelvelmélet módszereit. A francia szenzualizmus hatására felfedezi önmaga és majd a romantika kora számára Giambattista Vico filológiai elméletét, a fantáziaszabadság tételét, és a vicói elmélet segítségével válaszolja meg a kor nyelvvel kapcsolatos filozófiai kérdésfelvetéseit. (A vicói és a condillaci nyelvelméletek néha egymást fedik át Cesarotti gondolatmenetében, a *De naturali linguarum explicatione*-ban a nyelveredet beauzée-i és condillaci gondolatai Vico *Scienza Nuova*-jának szószertinti átfedéseivel keverednek. Cesarotti alapján veti fel Benedetto Croce a *Bibliografia Vichiana*-ban, hogy nem lehetett-e Vico hatással magára Condillacra is.) Mindenképpen megállapítható, hogy Cesarotti nyelvfilozófiai munkája nagymértékben hozzá fog járulni Vico tanításainak századvégi felfedezéséhez és megértéséhez, így lesz Vico az olasz romantika igazi előfutára.

Tanulmányában Cesarotti átveszi a vicói nyelveredet gondolatát, melyet De Brosses nyelvészeti munkájának tételeivel konkretizál. Ám számára nem egy új, önálló nyelveredet-elmélet kialakítása volt a cél, hanem a természetes nyelveredtből következő természetes nyelvfejlődés gondolat, a nyelv fejlesztésének lehetősége, ennek szükségességének kimondása. Azért van szüksége a vicói és De Brosses-i nyelvtörténeti módszerre, hogy történetileg és filozófiailag is alá tudja támasztani az új szavak, új kifejezések alkalmazásának jogosságát, hogy megindokolja az írók nyelvi alkotószabadságának tételét. Esztétikai szempontokból foglalkozik a nyelvi újításokhoz kapcsolódó új költői ízlés problémáival, melyet épp az ő Osszián-fordítása kezdett meg Olaszországban. Az új költői ízlés igazolására nyelvészeti tanulmányával egyidőben publikálja esztétikai értekezését, az *Ízlés filozófiáját*, a *Saggio sulla filosofia del gusto*-t.

A *Saggio sulla filosofia del gusto* lett volna az ossziáni kísérlet tulajdonképpeni esztétikai igazolása. Ebben a töredékesen elkészült írásában fogalmazza meg Cesarotti, hogy „a jóízlés az a génusz, mely a szépművészetekben uralkodik, ez irányítja a szép tudományának ismerőit, ez dönt, ez ad ihletet.” Megkülönbözteti a génusz és a jóízlés fogalmait és ezeket két költőtípusra érzékelteti, a zsenit Dantával, a jóízlés megszólaltatóját pedig Petrarcával. Az ízlésen belül különbséget tesz a mesterkélt „gusto fattizio” és a természetes „gusto della natura” között. Az esztétikai szépet a jóízlésre alapozza, ebben még erősen érződik az olasz arkádikus ízlés hatása. Az *Ízlés filozófiájában* szűnik meg a XVIII. századi olasz költészetelméletben a klasszikus költőideál egyeduralma, ezt felváltja a primitív, természetes költészet iránti vonzódás, az egyéni, őszinte érzéseket közvetlenül kifejező spontán költészet tisztelete.

²⁹ Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca, Opere scelte, I. 303.

A természetes költészet cesarottii kultusza nem azonos a szenzualista természet-imitációval. A költő — Cesarotti szerint — nem szorítkozhat a természet külső, esetleges tükrözésére, hanem belső, lelki szenvedélyeit kell a műalkotásban érvényre juttatnia: „Az, aki megvizsgálja saját lelkét és szívét, megtalálja benne a költészet összes szabályát, és meglátja, hogy minden külső segítség nélkül kipattanhat agyából a legszabályosabb költészet, mint Jupiter fejéből Pallasz.”³⁰ Az igazi költő, mint Homérosz, saját művészetének szabályait „a természet a priori vizsgálatából, a tárgyak és az ember szinte alig változó kapcsolatából” veszi. A költői ihlet a pillanattól, az ösztönből, az érzelmekből születik, a költői művészet pedig a filozófusi öntudatra ébredésből, amely a kritika és a közlés hatására koronként változik. Homérosz — folytatja Cesarotti az *Igazi Homérosz felfedezése* vicói gondolatát — annyiban ideális költő, hogy előbb idealizálta és csak aztán írta meg *Iliászát*. Ugyanakkor Homérosz Cesarotti szerint nem volt még filozófus költő, ezt a két komponenst csak Osszián egyesíti énekeiben.

A költői szabadság elvét Cesarotti a baconi elméletre építő filozófusoktól, Du Bos-tól, Fontanelle-től, Voltaire-től és Batteaux-tól meríti. A költői szabadság nem tűri meg az eleve feltételezett művészi szabályok kimondását. A költő szabad a külső szabályoktól, csak az önmagában, zseniségében levő szabályokat kell követnie. Erősen hat Cesarottira Vico művészet-szemlélete (Vico hatása a századvégen épp Cesarotti és Herder művei nyomán kezd érvényesülni), de el is tér Vicótól, aki a primitív költészetet tisztán a fantasztikus kategóriájával értelmezte. Cesarotti szerint az igazi művészet „a természet és a dolgok teljes megismerésén, az ember és a dolgok kapcsolatán alapul.” A primitív fantáziát csodálatos kaoszsnak tartja, melyből néha „igazi fények gyulladnak ki”, de a költészet kialakulását és fejlődését a kultúra és a társadalom fejlődése okozza (bár azt is megállapítja, hogy merőben új művészetet, új, eredeti műalkotásokat csak új költői géniuszok képesek létrehozni). Épp ezért a vicói „fantastico universale”-t elérhetetlennek tartja, mert a természet végtelen változatossága kizárja, hogy a költészet valaha is elérje a filozófiához hasonló mélységű tükrözés szintjét. Ugyanezért a művészi tökéletesség is relatív fogalom, mert függ a művészt kinevelő nép nemzeti géniuszától. Épp ezért Cesarotti döntő fontosságúnak mondja ki a művész közeleti szereplését, csak ezáltal töltheti be igazi elhivatottságát, a tanítóét és a prófétaét („questo porta il poeta al massimo della sua funzione civile, a una gloria di educatore e di profeta, pari a quella degli eroi, ma implica arbitrio del gusto dominante, della moda”). A népet nevelő próféta szerepű költő fogalma a romantika ars poeticáit előlegezi, de Cesarotti mindig hozzáteszi, hogy a zseni mindenkör köteles követni a jóízű követelményt is, mert az abszolút szépség és gyönyör („piacere assoluto”) a természet sajátja, mely mellett van egy másik szépség, a „piacere realto o nazionale”, melyet a műveltség, a kultúra formál, és koronként, népenként változik, erre kell alapulnia a művészi hatásnak, a „meraviglioso poetico”-nak.

Cesarotti esztétikai nézeteinek egyik csúcspontja, amikor a művészi géniuszt azonosítja a „buon gusto” kategóriájával, és ezt a géniuszt teszi a szépművészetek döntő kategóriájává: „a zseni uralkodik a szépművészetekben”. „Mindent szépségnek lehet nevezni, aminek érzékelése, látása vagy hallása igazi érzelmeket kelt. Az erkölcsi és érzelmi szép keveredése teszi igazán érdekessé a művészeteket.” A *Saggio sul bello*-ban néha egészen nyílt utalásokat találhatunk az ossziáni ihlet igazolására: „Egy szépen elrendezett fás liget szép önmagában véve is, de ha ez temetői ciprusokból áll össze, akkor jobban felkelti az emberben a melankólia édes érzetét, az emberi elesettség és mulandóság gondolatát... A viharos tenger önmagában a végtelen semmit szimbolizálja, de rögtön patetikus színezetet nyer, ha messziről egy süllyedő hajó vitorláit tűnnek fel rajta... Egy magányos vidéki táj kunyhóval és egy pásztorfiú kísérté nyájjal, furulyaszóval azonnal kellemes érzést vált ki a szemlélőből, mert a békeség és ártatlanság érzetét kelti...”³¹ E részletek magyarázzák meg Cesarotti Osszián-kultuszát, hisz számára Osszián ez a „cuore profondamente risentito”, a mélyen érző szív, „melyben ott él az a melankólia, mely az igazi géniusz jele, olyan lélek, aki a környezet tárgyaiban oldja fel saját érzéseit.”³²

Amikor Cesarotti a fenséges fogalmát az erkölcsi és érzelmi szép egységéből, a szentimentálisból vezeti le, igazi preromantikus alkatnak bizonyul. Meggyőződése, hogy csak az igazi fennkölt személység és gondolkodás adhat hiteles fedezetet a fennkölt képeknek. Ennek a géniusz által megszemélyesített „poeta del sublime”-nek első itáliai képviselője Vittorio Alfieri lesz. Általa valósul meg az a költészet, amely Cesarotti szerint „un più dell'estetico”, több mint esztétikum, több mint művészet — itt azonban a művészet és a művész már a romantika szögéből közelített meg.

³⁰ Opere scelte, I. 244.

³¹ Opere scelte, I. 340—365.

³² Opere scelte, I. 347.

Cantu szerint Foscolo lenne a „capofila della moderna melanconografia”, de a melankólia érzése már ott él Alfieri tragédiáiban, önéletírásában, sőt Cesarotti, Bertola, Pindemonte műveiben is. Olaszországban először az osszianizmus és a youngizmus fejezte ki azt az új érzékenységet, mely Pope *Heloise* és *Abelard leveleinek* kiadása óta egyre nagyobb népszerűségnek örvendett.

Az olasz preromantikus ízlést döntően meghatározó európai irodalmak beáramlása az olasz félszigetre már a XVIII. század elején megkezdődött, de az angol, német és francia fordítások igazi időszaka 1763-ban kezdődik meg Cesarotti *Ossziánjával* és körülbelül a század végéig tart. Az olasz Young és Hervey fordítások az Ossziánt követik (1763: Cesarotti, *Osszián*; 1768: A. Loschi, *Young-Éjszakái*; 1770, 1771, 1775: F. Alberti és G. Bottoni *Young-fordításai*; 1778: C. B. da Ferno, *Hervey – Meditazioni spora i sepolcri*; M. Cesarotti, *Gray – Elegia sopra un cimitero campestro*; 1779: Pagani – Ceva, *Poesie pastorali di Gessnero*; 1781: E. Caminer-Turra, *Gessner*). Ezek a fordítások azonban legtöbbször nem érik el Cesarotti vállalkozásának értékét. Egyesek, mint A. Loschi, úgy vélik, hogy Young és Hervey sötét színei olasz nyelven unalmat keltenének, ezért a „monotonnak” ható részeket vidámabb színekkel élenkítik, „frissítik”. Így a fordítások legtöbbjének nyelvezete meglehetősen ingadozó, egyenetlen lett, mely miatt nem egyszer emelte fel szavát Bettinelli, Baretti, majd maga Foscolo is. Baretti azt írja, hogy az olasz XVIII. század nem produkált egyebet, mint „ocsmányul” („bastardamente”) fordított gáláns történeteket, Alfieri ifjúkorának franciából fordított olvasmányait olvashatatlanak nevezi. W. Binni preromantikával foglalkozó tanulmányaiban viszont arra tereli a figyelmet, hogy a fordítások vizsgálatakor a figyelmet nem arra kell összpontosítani, hogy mennyire térnek el azok az eredeti szövegtől, hanem arra a kultúrtörténeti tényre, hogy a fordítások, a maguk silányabb minőségében is nagymértékben hozzájárultak egy új olasz érzelmi világ, a preromantikus atmoszféra kialakításához.³³

A XVIII. század utolsó negyede olasz fordításainak igazi hiányossága abban van, hogy maguk a fordítók nem rendelkeztek azzal az írói szabadsággal – főleg a próza területén –, mint amilyenrel a francia, angol és német eredeti művek szerzői írtak meg műveiket, és így alkalmazkodni voltak kénytelenek a korabeli olasz irodalom stílusához, rövidítettek, megmásítottak. Ezt a stílusevésztést egyedül Cesarotti *Osszián*-fordítása kerülte el, épp ezért új költői modellt adva a következő kor művészei részére. Ám a fordítások nagy száma a hibák és ízléscícamok ellenére is fontos kultúrtörténeti tényt jelez, és nagymértékben hozzájárult a századvég olasz kultúrszemléletének és művészi ízlésének átalakulásához, az éjszaka-, sír- és bárdköltészet elterjedéséhez, a szentimentalizmus, a melankólia, a primitív kultúrák divatjának felerősödéséhez.

Az antik kultúra iránti érdeklődést a század elején az Arkádia költői újították fel, ezt a század utolsó negyedében a Winckelmann és a herculeaneumi leletek hatására meginduló antik művészet kultusza váltja fel. A század végére óriási virágzásnak indul a romfestészet (Piranesi, Guardi, Gailiari), a színházi díszletek alkalmazásában is előkelő szerepet kapnak a romok, hasonlóképp terjed az angol romkertek itáliai kultusza. A romkultusz egyszerre jelentkezik a biblikus ábrázolások felelevenítésével és a halálkultusszal (L. Mascheroni, F. Gianni, P. Santi, V. Landi, L. Cerretti, A. Cesari). A középkori várak romantikus szerepeltetése Rezzonico és Diodata Saluzzo műveiben már Berchet ábrázolásmódját előlegezi. Felerősödik a Kelet iránti érdeklődés. Domenico Sestini 1784-ben közzéteszi *Törökországi útleveleit*, meglepően sok írás jelenik meg Romániáról (A. Maria del Chiaro: *Istoria delle moderne rivoluzioni della Valacchia*, 1718; G. Raicevich: *Osservazioni storiche, naturali e politiche su la Valacchia e la Moldavia*, 1788; D. Sestini: *Viaggio da Constantinopoli a Bucaresti*, 1794) és Lengyelországról (Casanova és Algarotti levelei; Biscovich: *Viaggio da Constantinopoli in Polonia*, 1784; C. Tamborini: *Compendio delle Storie di Polonia*; Casti: *Poema tartaro*) valamint Dalmáciáról, melyek közül kiemelkedik az *Aga Hasszán* szerb népballadájának olasz fordítását tartalmazó Alberto Fortis *Viaggio in Dalmazia* (1774) c. műve, mely új költői témát nyújtott Goethe és Nodier számára.

A fordítások közvetlen hatása természetesen először a fordítóknál jelentkezett. Gozzi Klopstock és Pope fordításainak hatására írja a német romantikusoktól olyannyira kedvelt *Fiabe*-kat. Montesquieu hatása érződik Algarotti *Congresso di Citera* c. munkáján. A század utolsó negyedében elsősorban Osszián, Young, Gray és Hervey sírköltészete lesz nagy hatással a korabeli olasz költészetre. Osszián-motívumokat egyaránt lehet kimutatni Pindemonte *L'Arminio*jában, Foscolo *Inno al Sole* és Monti *Il Bardo della Selva nera* műveiben. Az olasz sírköltészet, melynek csúcsa Foscolo *I sepolcri*-ja lesz, Alfonso Varano olasz romantikusok

³³ Preromanticismo italiano, 163.

által közkedvelt *Le visioni* c. művével kezdődik, és majd Alessandro Verri regényei jelentik igazi virágkorát (*Le avventure di Saffo* . . . 1782; *Noti romane al sepolcro degli Scipioni*, 1792; *Vita di Erostrata*, 1793.). Foscolo a Sappho-regény hősnőjét „szoknyában járó Werthernek” nevezi, Carducci pedig *A római éjszakákat* Young *Éjszakáinak* tökéletes és egyenrangú prózai társának érzi, bár Verri prózastílusa még nem tudta elérni a szentimentális témának megfelelő lírai könnyedséget és érzelmességet. Az olasz éjszaka- és sírköltészethez tartozik Giuseppe Parini elbeszélő költeményének befejező része, a *Notte*, valamint Ippolito Pindemonte életműve (*Cimítieri*, 1784; *Poesie e prose campestri*, 1788) és a századvég több kisebb jelentőségű költője (T. Gargallo; A. Viale, il Solitario delle Alpi; A. Mazza, il cantor di Armonia; F. di Ponte; A. Rubbi; L. Pignotti; D. Saluzzo).

A századvég és a következő század analitikus regényeire döntő hatással lesz Rousseau *Les Confessions*-ja, míg a német irodalom Corniani, Denina és Bertola tanulmányain keresztül hat az olasz századvég költészetére és gondolkodásmódjára. Cesarotti *Ossziánja* mellett épp Bertola *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni* (1787) útikönyve jelenti az olasz preromantika egyik csúcsteljesítményét, jogosan nevezi Carducci a szerzőt az „első olasz romantikus turistának”.

Így alakul ki az *Osszián*-fordítást követően az olasz preromantika légköre, egy újfajta preromantikus Árkádia, melyben megszilárdul az az esztétikai koncepció, hogy az igazi művészet és költészet nem állhat sem a természet, sem a klasszikus modellek utánzásában, hanem az igazi érzések, a szív szenvedélyei kifejezésének kell lennie. Ennek az új programnak, a költői génusz új típusú képviselőjének szerepében azonban már nem Cesarotti, hanem a kor költészetének központi alakja, Vittorio Alfieri lép fel. Az ő művészetéből eltűnik a melodramatikus, a parinii didaktikus bölcsekedés, az érzelmek nagy lendülete, égető tüze jelenti a művek igazi értékét. Alfieri tragédiáiban feltétlen hűséggel megtartja a klasszicista tragédia műfaji szabályait, ám nála nem is a tragédiák megformálása származik a cesarottii-ossziáni lelkületből, hanem maga a költői alkot, mely már romantikus vonásokat mutat. Így lesz Alfieri annak a folyamatnak az utolsó állomása, melynek során az olasz felvilágosodás klasszicista műveltségű irodalmártípusa átalakul és átadja helyét a Risorgimento-kor szabad, igazi, polgári költőgyéniségei számára. Az Alfierit követő század Foscolótól De Sanctisig a *Saul* íróját nemcsak művészi elődnek, hanem mindenek előtt nemzeti költőgénusznak tartja, a nemzeti gondolat, a nemzeti génusz kifejezőjét ünnepli benne. De Sanctis írja, hogy „ahányszor csak Olaszország feltámadt szabadsága kivívásáért, nagy lelkesültséggel üdvözli Alfierit és benne ismeri meg önmagát”. Alfieri jelenti az olasz preromantika végét, őt követően kezdődik Olaszországban az új művészet, a romantika, a Risorgimento kora.

Egy magyar szabadsághős, Rényi Ferenc legendája az angol, finn, ír és a lengyel irodalomban*

A. MOLNÁR FERENC

Kaarle Leopold Krohn (írói álnevéen Väinö) *Rényi Ferenc*¹ című szép verse nálunk Képes Géza fordításában² vált viszonylag ismertté. A következőképpen hangzik:

Áll szuronyos örök között
Rényi Ferenc szótlantul,
Haynau, az osztrák véreb
örjöngő haragra gyúl.

„Diáksapkád meggyalázva
lázadóvá lettél te,
hát most mondd meg tüstént: hol a
Kossuth-kutyák főfészke!

* Részlet a Magyar Nyelvtudományi Társaságban *Finnugor filológiai tanulmányok* . . . címmel Budapesten, 1974. március 5-én elhangzott előadásból. Ezúton is köszönöm *Abádi Nagy Zoltánnak*, *Oláh Tibornak*, *Jan Orlowskinak*, *Peter Sherwoodnak* és *Szabó Annának*, hogy a cikkben szereplő külföldi anyag megkeresésében, ill. azok másolatainak elküldésében segítségemre voltak. Külön is köszönetet mondok *Helena Pohjanmäkinek*, aki több, általam ismeretlen finn adatot is eljuttatott hozzám.

¹ Krohn és a később idézendő külföldi források a nevet Ferencz Renyinek írják. Egyedül a bemutatandó angol cikkben áll a név így: Ferencz Rényi.

² In: Finn versek és dalok. Válogatta és fordította Képes Géza. Bp. 1959. Európa. 69–72.

Hogyha hallgatsz, ha nem mondom,
amit tudni akarok:
korbács csattog hátadon, míg
leszel hallgató halott!”

Nem válaszol Rényi Ferenc,
összezárja ajkait.
Haynau, a veszett véreb,
szája habzik, úgy vonít:

„Hát nem beszélsz? Nyilván nem félsz
a kínoktól, haláltól?
Rám nem hallgatsz? Majd meghajlasz
mások szelíd szavától!

Hát nem felelsz? Dacolni mersz?
Ajkad szóra nem nyílik?
Tudd meg: hozzák ősz anyádat
s itt tüstént agyonlövik.”

A faluból édesanyját
hozzák, a hajlott korút,
görnyedt háta egyenes már,
nézi a délceg fiút:

„Büszke szívvel szültelek meg,
adtalak a hazának.
Most, hogy kíméld életemet,
elárulnád hazádat?”

Rényi Ferenc némán néz rá,
összezárja ajkait.
Néma a száj, néma a szív,
kulcsa eltűnt, nem nyílik.

Haynau most int s a jelre
„Tűz!” az anya földre hull.
Szól a véreb, szava méreg,
áll a fogoly szótlanul.

„Szép kort megért, eleget élt
ősz anyád, meghalhatott.
Node még meg sem ízlelte
az életet szép húgod.

Ha nem felelsz, dacolni mersz,
ha ajkad választ nem ad,
szemed előtt lövik agyon
szép hajadon húgodat.”

Hozzák hűgát a katonák,
a kedvest, a serdülőt,
bátran lép a bátyja elé
s ily szókkal köszönti őt:

„Sírtam, mert otthon maradtam,
nem harcolhatott húgod.
Most nem sírok, a hazáért
meghalni én is tudok.”

Némán néz rá Rényi Ferenc,
ajka zárva, nem felel.
Parancsot ad Haynau és
húga holtan omlik el.

„Anyád, húgod életéért
választ nekem nem adtál.
Node van még, akit talán
jobban szeretsz náluknál.

Szólj hát! Mondd ki! Ha nem mondom,
amit tőled kérdezek,
lábad előtt lövetem le
viruló-szép hitvesed.”

S már hozzák az ifjú asszonyt....
Nászuk véget nem ért még,
mikor férjét karja közül
véres csaták kitépték.

„Beszélj Ferenc!” — térden csúszva
kedvesének könyörög.
„Ifjú vagyok, vár az élet,
várnak vágyak, gyönyörök.

Beszélj! Lelked váltsd meg ezzel,
nékem drága vagy nagyon.
Élhetünk majd messze innen,
boldogságban szabadon.

Beszélj, Ferenc! Beszélj, beszélj,
gondold meg, hogy szeretlek,
gondold meg, hogy szerelmedet
nem dobhatod férgeknek!”

S elkapja a férfi kezét,
ajkát reá szorítja,
nem beszél már, ahol éri,
csókjaival borítja.

Reá mered Rényi Ferenc,
ajka zárva, nem beszél.
Lelkét kínok vad viharja
bár ízekre tépi szét.

Végre moccan, szörnyű szégyen
bíbor lángja önti el:
feleségét eltaszítja
s hátat fordít. Nem felel.

„Agyonlőni!” — Haynau szól.
De kiáltás kél, íme
„Megátkozlak! — a fogolynak
ezt sikoltja hitvese. —

Megátkozlak téged, aki
feleséged...” — nem mondhat
ennél többet. Dörrenés. Csend
Rényi Ferenc megborzad.

Szuronyok közt bomlott aggyal,
üres szemmel szótlan áll.
Megdöbbenve néz az őrség
S Haynau is néma már.

Kaarle Krohn (1863–1933) Julius Krohn professzornak, a híres folkloristának a fia maga is édesapja munkáját folytatta, a helsinki egyetemen volt a népköltészet tanára. Szerkesztette a *Folklore Fellows Communications*-t, egyik alapítója és társszerkesztője volt a *Finnisch-ugrische Forschungennak*. A Finn Irodalmi Társaság elnökeként is tevékenykedett. A Magyar Néprajzi Társaság 1899-ben, a Kisfaludy Társaság 1913-ban külső tagjává választotta. Katona Lajosnak Krohnhoz írt leveleit Ortutay Gyula adta ki.³ Krohnék családjában a magyarság iránti érdeklődés hagyományosnak mondható, édesapja (írói álnéven Suonio) Petőfi-verseket is fordított, testvére, Ilmari Krohn zenetudós pedig jól beszélt nyelvünket.⁴ Édesapjához hasonlóan Kaarle Krohn szépirodalmi munkásságot is kifejtett. A Krohn életéről és munkásságáról szóló tanulmányában Irja-Leena Evijärvi azt írja, hogy „költőként ma már szinte ismeretlen. Egyetlen verse van, amelyre általában emlékeznek, s amelyet a középkorúak közül sokan még kívülről is tudnak, az antológiákból ismert Rényi Ferenc.”⁵ Saját tapasztalataim alapján is írhatom, hogy ha a fiatalabbak közt nem is, a középkorúak és idősebbek körében ez a ballada eléggé ismert. Nemcsak szakmabeliektől, hanem néhány finn turistától is hallottam emlegetni. Finnországban járt hűgornak szintén beszélt erről a versről egyik finn vendéglátója, és elmondta, hogy édesanyja nemegyszer mesélte nekik Rényi történetét.⁶

A vers először a *Kertovaisia Runoelmia* [Elbeszélő költemények] című antológiában jelent meg 1890-ben,⁷ de később többször is kiadták. Benne van például az előbbi gyűjtemény 1892-es második iskolai kiadásában, a *Kantele* című 1927-ben másodikjára kiadott iskolai verses antológiában, a *Suomen runotar* (Porvoo, 1931) című összeállításban, és Evijärvi említett munkájában is. A *Rényi Ferenc* népszerűségéhez tehát az is hozzájárult, hogy az iskola is terjesztette. Megemlíti, hogy a *Kertovaisia Runoelmia* jegyzeteiben a versről a következőket mondják: „Rényi Ferenc magyar falusi tanító volt, és az itt elbeszélte esemény után még 30 évet élt elborult elmével.”⁸

A költemény keletkezése a magyar és a finn filológiát újabb időkben is foglalkoztatta, de nem sikerült megállapítani; honnan való a ballada tárgya. Korompay Bertalan egy Kaarle Krohnról szóló emlékezésben röviden e költeménnyel is foglalkozik; mint írja, annak idején megtudta Krohntól, hogy a vers egy újságcikk alapján született.⁹ Evijärvi Dégh Linda közlését idézi: „A történelmi források semmit sem tudnak Rényi Ferencről... Az 1848–49-es szabadságharc és a tragikus vereség egész Európában visszhangot keltett, sőt Magyarországon bőven lehet találni hasonló eseményekről szóló népi irodalmat. A ballada alapja olyasmi lehet, amit Krohn olvasott vagy hallott.”¹⁰

A szakirodalom, úgy tűnik, megelégedett arról, hogy Krohn versét először Bán Aladár ültette át magyarra, s fordítását az *Újság* 1911. április 16-i, húsvéti számában¹¹ és a következő (? vagy ugyanabban) az évben megjelent *Finn költőkből* című kis antológiájában jelentette meg.¹² Fordítása pontos, de közel sem olyan avatott kézzel készült, mint a Képesé. Bánt szintén érdekelte, honnan merítette Krohn a költeményben írtakat. 1911. január 26-án egy lapot küldött Krohnnek, s egyben felvilágosításokat kér a forrásokra vonatkozóan.¹³ Krohn válaszlapja február 16-án kelt, s ebben azt feleli, hogy Rényi történetét — mint megtörtént eseményt — egy svéd lapban, a *Morgenbladet*ben olvasta 1885 és 1888 között.¹⁴ De nyilván rosszul emlékezett, mert a *Morgenbladet* már 1884-ben megszűnt.¹⁵ 1911. július 13-án írt lapján Bán Aladár arról

³ Katona Lajos kiadatlan levelei Kaarle Krohnhoz (1888–1909). Közreadja és bevezeti Ortutay Gyula. *Ethnographia* LXXVIII (1967), 313–323.

⁴ Korompay Bertalan: Emlékezés Kaarle Krohnról halálának negyedszázados évfordulóján. *Nyelvtudományi Közlemények* LX (1958). 221.

⁵ Evijärvi, Irja-Leena: Kaarle Krohn. *Elämä ja toiminta*. Helsinki, 1963. *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura* (Suomi 110 : 2). 100.

⁶ Molnár Orsolya szóbeli közlése (1973).

⁷ In: Kertovaisia Runoelmia. Alkuperäisiä. Helsinki, 1890. *Kansanvalistusseuran Toimituksia* LXX. 75–78.

⁸ Kertovaisia Runoelmia. Helsinki, 1890, 110.

⁹ Korompay: i. m. i. h.

¹⁰ Evijärvi: i. m. 101–102.

¹¹ 80–81.

¹² In: Finn költőkből. Fordította Bán Aladár. Bp. 1912. Franklin. 79–83., 2. kiad. [Bp. 1939.] Franklin. (Finn könyvtár 1.)

¹³ Megtalálható a Finn Irodalmi Társaság (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura) Kézirat-tárában, Helsinkiben.

¹⁴ Megtalálható Bán Aladár kéziratos hagyatékában, a Várpalotai Városi Könyvtárban.

¹⁵ Otavan Iso Tietosanakirja 6. köt. Helsinki, 1960. Kustannusosakeyhtiö Otava.

értesíti Krohnt, hogy megjelenik *A finn költészet gyöngyei*, s azt kérdezi Krohntól, élő személy volt-e Rényi vagy csak a nép képzeletének alkotása.¹⁶ Az *Újságban* a fordítás elé 'Bán egy kis cikket írt (*Legenda egy magyar szabadsághősről*), s ebben, és röviden a *Finn költőkből* című antológiában közölt vers lábjegyzetében, hivatkozik Kropf Lajos egy korábbi írására, amely arról tudósít, hogy Rényi legendáját az angol és az ír irodalomban is feldolgozták.

Kropf tulajdonképpen két cikkében tárgyalja ezt a kérdést. Az elsőben, 1905-ben Roger Casementről, egy ír katonatisztról szól.¹⁷ Casement fáradtságot nem kímélve és veszélyekkel dacolva vitte el Palmerston angol miniszterelnökhöz Kossuthnak Viddinben kelt levelét, amelyben a kiutasítás fenyegette magyar és lengyel menekültek számára kért gyors segítséget. *Irataim* Kossuth is melegen emlékezik meg Casementről, akit ő angolnak tartott.¹⁸ Kossuth elbeszélését némi kihagyásokkal lehozta angolul a *United Irishman* című hetilap. Kropf megjegyzi, hogy ez az újság újabban nem egy magyar tárgyú írást közöl, s többször párhuzamot von a magyar és az ír történelem között. Az 1904-es karácsonyi számban olvasható például egy magyar népmese, egy hosszabb cikk Petőfiről [fordításokkal] és „egy irlandi költő, Mr. Yeatsnek egy kevésbé ismert angol költeménye, *How Ferencz Rényi Kept silence*”¹⁹ [helyesen: ... *Kept Silent*, magyarra fordítva: Hogyan hallgatott Rényi Ferenc]. Kropf aztán röviden elmondja a vers tartalmát, amely szinte teljesen megegyezik Krohn költeményével. Mr. Yeats nem szükséges bemutatnunk, nem más ő, mint William Butler Yeats (1865–1939), a később világhírűvé lett Nobel-díjas ír-angol költő.

Nemsokára Kropf megegyeszer és bővebben visszatér a magyar szabadsághős esetére.²⁰ Mint írja, Angliában Yeats is megkérdezte, de ő már nem emlékezett, honnan vette versének tárgyát. Csak azzal a felvilágosítással szolgált, hogy 1887 táján valami körülmény, valami újsághír újra felelevenítette az esetet, „és hogy ez akkor bejárta az angol sajtót.”²¹ S vele egy időben egy angol költő is írt verset Rényiről. Kropf kutatta ki, hogy az illető költő Edith Nesbit, a vers pedig a *The Ballad of Splendid Silence* [A nagyszerű hallgatás balladája] címet viseli. Kropf érdeklődésére Nesbit azt felelte, hogy a balladát 1886 szeptember végén írta Rényi Ferenc emlékére, aki akkortáiban halt meg, s akinek esetét a *Pall Mall Gazette*-ben olvasta. Kropf végül is a *Pall Mall Budget* 1886 szeptember 23-i számában bukkant Rényi történetére,²² s cikkében közölte is annak magyar fordítását. Ez az angol cikk, amelyet újr fordítottunk, a következőképp hangzik:

Egy 48-as magyar hős

Magyar lapok híret hozzák az öreg Rényi Ferenc halálának, aki az 1848-as magyar függetlenségi harc egyik legborzasztóbb epizódjának volt a hőse. Rényi harminchat évig volt a budapesti örültek házának a lakója, és halála után a *Petit Parisien* most felelevenítette szenvedéseinek történetét. A függetlenségi harc kezdetekor Rényi Ferenc fiatal, huszonhét éves tanító volt, büszke, csinos, étellel teli. Tanítványai imádták, és a falusiak mindig szívesen fogadták, akár hegedűvel jött, hogy a táncmulatságaikon játsszon, akár a hazafiak közt hallották énekelni, akik hazájuk dicséretét zengték. Rényi az édesanyjával és a nővérével lakott együtt, és egy vidám, fiatal magyar lánynak volt a jegyese, amikor a kormány — miután kikiáltotta az ország függetlenségét — minden jó hazafit fegyverbe szólított. Ferenc ott hagyta az iskolát, és honvéddá állt. Egy napon egy csapat élén vitézül harcolva osztrák fogságba esett. Haynau tábornok elé vezették. Rényi azonban nem volt hajlandó elárulni, hol rejtőzik ezredének többi része. Megtudván, hogy egy közeli faluból való, a tábornok Rényi édesanyjáért és nővéréért küldött, és abba a szobába vitette őket, ahol a fogoly volt. „Ha e két nő élete kedves számodra, add meg a kért felvilágosítást!” — mondta neki Haynau tábornok. Rényi megborzosgott, szeme könnybe lábadt, de néma maradt. „Ne beszélj, fiam — kiáltotta az öreg édesanya —, tedd a kötelességed, és ne gondold rám, hisz a legjobb esetben sem élnék sokáig.” „Ha elárulod hazádat — tette hozzá a nővére —, szegény és gyalázat fog tapadni a nevünkhöz, és becsület nélkül mit ér az élet? Ne beszélj, Ferenc! Légy nyugodt, én tudni fogom, hogyan kell meghalni.” Rényi néma maradt, és néhány perccel később a két nő már halott volt. De újabb

¹⁶ A lelőhelyre l. 13. lábjegyzet.

¹⁷ Kropf Lajos: Roger Casement. Budapesti Szemle (a továbbiakban BpSz.) 1905. 268—275.

¹⁸ Kossuth Lajos: Irataim az emigrációból. 3. köt. [Sajtó alá rendezte: Helfy Ignác.] Bp. 1882. 318—322.

¹⁹ Kropf: i. m. 273.

²⁰ Kropf Lajos: Rényi Ferenc. BpSz. 1906. 314—318.

²¹ Kropf: BpSz. 1906. 315.

²² 27. l., a cikk címe: A Hungarian Hero of '48.

megpróbáltatás várt rá. Haynau tábornok Rényi jövődöbelijéért küldött, aki gyengébb volt, mint az édesanya és a nővér. A lány rémitő sikoltással kedvese lábaihoz vetette magát, úgy könyörgött: „Beszélj, beszélj, Ferenc! Nézd, én fiatal vagyok. Szeretlek, ne engedd, hogy megöljenek! Magadat és engem is megmentesz, ha beszélsz. Ha szabad leszel, elmegyünk innen messzire, és boldogok leszünk! Beszélj, Ferencem, és mentsd meg leendő feleségedet!” Megfogta az ifjú kezét, megragadta, mint a fuldokló az utolsó segítséget. A fiatal magyart a sírás fojtogatta, de hirtelen félretaszította a lányt és elfordult. Az újra rimázkodott, de Rényi nem hallgatott rá. A katonák aztán megragadták a lányt, aki sikoltozott: „átkozott légy, átkozott légy, aki engeded, hogy meghaljak, te, aki megölsz, aki a gyilkosom vagy!” Rényi néma maradt. A lányt föbbe lötték, a foglyot pedig visszavitték a cellájába, de mivel megőrült, szabadon bocsátották. Néhány barátja megtalálta, és szállást adott neki. Magyarországot aztán újra leigázták, és a béke helyreállt. Rényiinek pedig az örültek házában találtak helyet, ahol nemrég meghalt.

Az az írás, amelyre az angol cikk hivatkozik, s amelynek tulajdonképpen rövidített változata, a *Le Petit Parisien* 1886. augusztus 29-i, vasárnapi számának címlapján jelent meg Jean Frollo tollából, *Histoire D'un fou* címmel:

Egy örült története

A budapesti újságok arról számolnak be, hogy a város egyik tébolydájában meghalt az agg Rényi Ferenc, aki az 1848–49-es magyar függetlenségi harc egyik legszörnyűbb epizódjának volt a hőse.

Rényi Ferenc harminchat éve volt örült, s most hosszú mártíromságának végéhez érkezett.

Egyike volt azoknak a buzgó hazafiaknak, akik mindent a honszeretet oltárán áldoznak fel. Amikor Magyarország felkelt, hogy kivívja szabadságát, Rényi Ferenc az első között tette magáévá a függetlenségi párt vezetőinek felhívását.

Nagyszerű erőfeszítéseket tett a magyar nemzet, hogy önmagának ura lehessen. Leverésére Ausztria mindent megpróbált, és különböző hatalmaktól kapott segítséget. A szövetkezett ellenségek számbeli fölénye előbb-utóbb szükségszerűen diadalmaskodott a magyarok ellenállása fölött. Ám a magyarok számtalan hőstettet, nagyszerű cselekedetet hajtottak végre, és a küzdelem hosszú hónapokon át tartott.

Szörnyű küzdelem volt ez.

A magyarok, akiket egyszerre több oldalról támadtak, lépésről lépésre védelmezték a szeretett haza földjét. A tette kész férfiak mellett a nők, öregek és gyerekek is fegyvert fogtak. És mind Worosmarty[!] költeményével az ajkukon indultak harcba, amely így kezdődik: „Hazádnak rendületlenül légy híve, óh magyar!”

*

Rényi Ferenc tanító volt, abban az időben huszonhét éves. Büszke, jóvágású, derűs, életvidám fiatalember. Minden kisiskolás imádta, mert jó tanító volt, és a falujában is szerették, ahol lakott, mert senki se tudott hozzá hasonlóan talpalávalót hegedülni ünnepnapokon, és olyan szép hazafias dalokat énekelni.

A derék fiatalember édesanyjával és nővérével lakott együtt.

Nemsokára családja meg is növekedett volna: Rényi Ferenc ugyanis vőlegény volt, s milyen üde és csinos volt a jövődöbelije!

Ám amikor a függetlenség kikiáltása után a magyar kormány felhívást intézett a hazafiakhoz, Rényi Ferenc fegyvert fogott, és beállt katonának.

Néha-néha megjelent falujában, vigasztalva idős édesanyját, bátorítva hűgát, szerelmes szavakat váltva menyasszonyával, majd ismét elment, még tette készebben!

De sajnos azután a bukás szomorú napjai következtek. Magyarországot levertek. Mindene kimerült: vére éppúgy, mint aranya.

Mi magunk is ismerjük az ilyen fájdalmas órákat, mikor a hősiesség már semmit sem tehet, amikor az áldozat már semmit sem ér, amikor az erőszak felülkerekedik!

*

Egy reggel Rényi Ferencet kis csapata élén osztrák regiment támadta meg. Harc kezdődött, Rényi Ferenc társait hamar leterítették, egyedül ő maradt életben.

Az osztrákok foglyul ejtették.

Rényit az ellenséges főhadiszállásra vitték.

Az az ember parancsolt ott, aki gyászos csengésű nevet hagyott maga után. Valóságos vérszomjas vadállat volt, Haynaunak hívták, és tábornok volt. Ő volt az, aki egyszer nyilvánosan megvesszőztetett szerencsétlen asszonyokat, akiknek egyetlen bűnük hazafiságuk volt; ő volt az is, mint mondják, aki levágott fejeket tetetett tölteléknek az ágyúdba.

Emléke egyébként örökre közmegvetés tárgya lett az egész világon.

Ez előtt a barbár előtt jelent meg Rényi.

Haynau tábornok, akit a magyarok kétségbeesett ellenállása felbőszített, meg akarta tudni foglyától, hol tartózkodik annak a csapatnak a többi tagja, amelytől Rényi Ferenc és a vezetése alatt levő emberek elszakadtak. Meg akarta lepni, és le akarta mészárolni őket. De Rényi hajlíthatatlan ember volt: tudta, mi a feladata, és úgy döntött, hogy a végsőkéig kitart mellette. A feltett kérdésekre a legteljesebb csend volt a válasz.

*

Haynau tábornok nem olyan ember volt, aki hagyja magát legyőzni. Utánajárt, hogy ki ez a Rényi Ferenc, és nem volt nehéz megtudnia, hogy az egyik szomszéd faluból való, ahol a családja él. A felbőszült tábornok ekkor szörnyű eszközökhöz folyamodott.

Parancsára letartóztatták és a főhadiszállásra vitték Rényi Ferenc anyját és húgát. A fogoly elé vezették őket.

— „Megadsz minden felvilágosítást amire szükségem van — mondta Haynau Rényi-nek —, ha azt akarod, hogy ez a két nő életben maradjon!”

Rényi továbbra is hallgatott. Borzongás futott végig a testén, könnyek szöktek a szemébe, de nem szólt semmit.

— „Ne beszélj fiam! — kiáltotta az édesanyja. — Teljesítsd a kötelességedet, és ne törődj velem, nekem már úgys csak napjaim vannak hátra az életből!”

A húga pedig ezt mondta neki:

— „Ha elárulod hazádat, szégyen borítja be nevünket, és mi lesz velünk becsület nélkül? Ne beszélj Ferenc! Légy nyugodt: én is meg tudok bátran halni!”

Rényi nem beszélt.

Néhány perccel később a két nemes nőt agyonlőtték.

*

Még egy próba volt hátra: Haynau tábornok most ahhoz folyamodott.

Letartóztatta Rényi menyasszonyát.

A szerencsétlen, amikor megtudta milyen sors várja, ha az, akit szeret, nem beszél, térdén csúszva könyörgött a fogolynak.

— „Beszélj, Ferenc! — nyögte. — Nézd: fiatal vagyok, szeretlek, ne hagyj, hogy megöljenek! Ha beszélsz, megmented magadat is. És ha szabadok leszünk, elmegyünk innen messzire, és boldogok leszünk! Beszélj, szerelmem, mentsd meg asszonyodat!”

És megragadta Rényi kezét. Úgy szorította, mint a hajótörött kapaszkodik az utolsó deszkába.

Rényi Ferencet a sírás rázta és fojtogatta.

Hirtelen eltolta magától a lányt és elfordult.

A szánandó nő még tovább könyörgött, de Rényi egy szót sem szólt.

Akkor a katonák megragadták a szerencsétlent.

— „Átkozott! — kiáltotta. — Légy átkozott, aki hagyod, hogy meghaljak, aki megölsz, aki a gyilkosom vagy!”

Rényi nem beszélt.

*

Amikor ez a szörnyű jelenet véget ért, a foglyot egy terembe vezették, amely börtönül szolgált, ám akkor észrevették, hogy már nincs eszénél.

Először azt gondolták, csak tetteti, hogy megőrült. de később meggyőződhettek róla, hogy a szerencsétlen elméje nem tudott ellenállni annak a szörnyű erkölcsi megpróbáltatásnak, amelynek alávetették.

Életben hagyták; könyörületből meg kellett volna ölniük!

Másnap a parasztok egy embert pillantottak meg, amint lehorgasztott fővel a mezőn kószál. Rényi Ferenc volt. Haja, amely az előző nap még fekete volt, teljesen megfőszült.

Néhány derék ember magához vette. Majd amikor Magyarországot végképp leverték, és újból béke lett — szomorú béke, mely a bukásokat követi, és amely vérből és gyászból

van —, a szegény örült részére helyet biztosítottak az egyik budapesti tébolydában. Ott is halt meg.

Yeats és E. Nesbit verse a bemutatott angol cikket vagy egy ahhoz teljesen hasonló írást dolgoz fel. Mindkettő eszerint és részletesen mondja el az eseményt, ugyanúgy jellemzik Rényit, a párbeszédekben néha még azok a kifejezések, mondatok is feltűnnek, amelyeket az angol cikkből olvashattunk.

Yeats balladáját — amelynek alcíme *Hungary, 1848.* — először az amerikai *Pilot* (Boston) 1887. augusztus 6-i száma közölte, s bekerült a költő *The Wanderings of Oisín and other Poems* című 1889-ben, majd 1892-ben kiadott verseskötetébe. A későbbi Yeats-kötetektől kimaradt. Benne van azonban a következő modern kiadásban: *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*.²³ Közli még a verset 1900-ban a *Celtic Christmas* (az *Irish Homestead* karácsonyi száma) és a már említettük másik ír újság.²⁴

Verséhez Yeats egy rövid bevezetőt írt, amelyben a saját hazájára céloz:

Mi is láttuk legbátrabbjainkat és legjobbjainkat
Tömlöcbe menni, és mohos romokat nyugodni,
Ahol hajdan otthonok fehérlettek a völgyben és a hegy ormán.
Azért, ó vérző keblű nemzet,
Poharat emel neked a nyugat Magyarországa.

Majd Haynaut festi le, amint sátra előtt iszogot, és a legyeket hessegeti. Ekkor vezetik eléje Rényit, s innen a történet szinte teljesen a cikkben leírttal egyezően folyik. Yeats azonban mondandója aláfestésére tájleírást, s néhány filozófiai, politikai gondolatát is beleszővi a költeménybe. Amikor Haynau először fogja vállatára a foglyot, és halállal fenyegeti, Rényi előtt falusi házatájának derűs képe jelenik meg, ahol örömteli, békés életet élt. „... Nem kutatott titkokat, / Nem tekintett előre, ahol az élet szomorú sarlói aratnak, / Nem firkászta a kifürkészhetetlen — miért sírnak a jó emberek; / Miért nem jó néha azoknak, akik jót tesznek / Miért tűnődnek el némelykor, akik a legnemesebbet akarják, / Miért ragadnak bele a mocsárba, ahol nehéz mocsári anyag tapad hozzájuk, / S elvesznek a kis dolgok iszapjában, / Miközben elkedvetlenednek saját küszködésüktől.” Yeats Rényi menyasszonyának elfogatását akképp írja le, hogy a további rokonok, közelállók iránt érdeklődő Haynauk egy katona jelenti: a tábor túlsó végénél látott egy lányt: „félt túl közel és túl távol lenni.” Ugyancsak a költő hozzátoldása lehet a vers befejező része. Amikor Rényi kedvesét ugyanazon fűzfa árnyékában agyonlövik, ahol az anya és a nővér is meghalt, és a puskák füstje eloszlik, Rényi szétépti és eldobja bilincseit, s elborult elmével, égnek emelt kezekkel, örült habotára fakadva rohan a szántóföldek és mezőkön át. A költő közben megjegyzi: „Haynau, a te órád is eljön.”

A vers különben Yeats legelső korszakából való, és Kropf részben vitatható véleménye szerint fölötte gyöngé, mint írja, „még a költő sem büszke rá.”²⁵

²³ Ed. by Peter Allt and Russel K. Alspach. New York, 1957. Macmillan. 709—715. A vers szövegváltozatait, valamint a költemény megjelenési helyeit (a United Irishmanben levő kivételével) l. ui. a lábjegyzetekben. A versről a jegyzetapparátusban nem írnak.

²⁴ A filológiai teljesség kedvéért fordításban közöljük még azt a rövid prózai bevezetőt, amely a United Irishmanben Yeats balladája előtt áll. Ez ugyan bizonyára csak a költemény kivonatolása, elvileg azonban nem lehetetlen, hogy esetleg valamilyen más írás is lehetett az alapja. A bevezető címe (The Splendid Silence) Edith Nesbit versére látszhat utalni.

„A nagyszerű hallgatás. Magyarországon történt 1849-ben. Haynau a sátrában ült, előtte megkötözve egy falusi tanító, Rényi Ferenc. 'Beszélj — mondta az osztrák hóhér —, mondd meg hol rejtőzködnék a lázadó vezetők, és szabadon elmehetsz — szabadon, aranyakkal a zsebedben. Beszélj, vagy meghalsz.' Csend volt. Haynau jelt adott egy katonának, és néhány perc múlva behozták Rényi édesanyját és nővérét. 'Beszélj, vagy ők meghalnak!' — mondta Haynau. 'Hallgass Ferenc!' — mondta az anya. 'Hallgass fivérem!' — mondta a nővér. Egy völgybe vezették őket, és a nők holtan terültek el. Haynau újra jelt adott. Rényi kedvesét vezették be. 'Ó, beszélj, ó, beszélj!' — kiáltotta a lány. A tanító megborzongett, de ajka nem mozdult. A kedvese Rényi lábaihoz vetette magát, és megragadta az összekötözött kezeket. Rényi arca elszürkült, egy hirtelen mozdulattal eltaszította magát a lányt. Haynau ismét jelt adott, és egy perc múlva a lány is halott volt. Rényi emberfeletti erőfeszítéssel szétépté kötélkezeit, és Haynau felé rohant. Hirtelen megállt, ajkai szétnyíltak —, és a nagyszerű hallgatást egy örült nevetése törte meg. A magyar szabadságharcnak erről a tragikus és dicsőséges eseményéről Mr. Yeats egy verset írt, amely műveinek egyetlen gyűjteményes kiadásában sincs meg.”

²⁵ Kropf: BpSz. 1906. 318.

Edith Nesbit (1858–1924) költeményét Kropf jóval sikerültebbnek tartja.²⁶ Nesbitről (Mrs. Hubert Bland, később Mrs. Bland-Tucker) az *Oxford Companion to English Literature* többek között azt írja, hogy költői ambíciói voltak, különböző folyóiratokba is dolgozott, de később gyermekkönyvek írójaként vált ismertté. Férjével, Hubert Blanddal a Fabianus Társaság alapítói közé tartozott.

Említett verse E. Nesbit néven a *Longman's Magazin*ban *The Ballad of Ferencz Renyi* [Rényi Ferenc balladája] címmel és *Hungary, 1848.* alcímmel, a *Leaves of Life*-ban²⁷ pedig *The Ballad of Splendid Silence* [A nagyszerű hallgatás balladája] címmel és *In Memoriam Ferencz Renyi. Hungary, 1848.* alcímmel jelent meg. A költemény így kezdődik:

Ez Rényi története,
És ha végig hallgattad,
Kérd az Istent, ne küldjön hasonló megpróbáltatást rád,
Hogy próbára tegye hitedet.

És ha a sors mégis így rendeli,
Akkor adja az Isten,
Hogy ugyanolyan jól harcolj mint Rényi,
És az övéhez hasonló koronát nyerj.

Ezután Nesbit részletesen és az újságcikk elbeszélését még Yeatsnél is pontosabban követve írja le Rényi esetét. Az osztrák tábornokot név szerint nem említi. A költemény utolsó öt versszaka lazábban kapcsolódik az előzőkhöz. Négy versszak egyetlen mondat, amelyben a költő szinte himnikus szárnyalással sorolja fel azokat a gyötrelmeket és megpróbáltatásokat, amelyeket Rényinek és a szabadságért küzdőknek ki kellett, illetve ki kell állni. Szabadságunk az ő szenvedéseik árán fog élni, zárja le a körmondatot Nesbit.

Míg Yeats költeményének a formai felépítése meglehetősen szabad, addig Nesbit balladája szigorúan kötött versformájú.

Rényi történetének esetleges valóságos magja után Kropf és Bán Aladár Magyarországon is nyomozott, azonban semmilyen Rényire vonatkozó adatot nem találtak. Bán a Lipótmezei gyógyintézetben szintén érdeklődött, de az igazgatóságtól azt a választ kapta, hogy az Intézet évkönyvei szerint Rényi Ferenc nevű beteget ott nem ápoltak. Így mindketten arra az eredményre jutottak, hogy a versekben elbeszélt esemény csak legenda.²⁸

Yeats balladájáról egy rövid cikkben Szerb Antal is megemlékezett. Arra, hogy a vers „kissé melodramatikus tárgyának” valóságos alapja lenne, nemigen gondolt, mert ezt a kérdést fel sem vetette. A költemény szerinte sem tartozik Yeats sikerült versei közé, noha történelmi érdekessége kétségtelen.²⁹

Rényi esete egy lengyel költőt is megihletett. Bolesław Londyński (írói álnevei: Mieczysław Rościszewski, Bruno Las) *Rényi Ferenc* című verséről — az előbbi feldolgozások említése nélkül — Jan Orlowski ad hírt.³⁰ Orlowski rövid cikkében a verset és szerzőjét ismerteti. Londyński költő és publicista volt, s főleg varsói folyóiratokba írt. Műfordítóként is működött. leginkább franciából és oroszról fordított. Először ő ültette át lengyelre Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ét. Londyńkit ma már szinte teljesen elfelejtették.

A *Rényi Ferenc* Londyńskinek egyik leghosszabb és legsikeresebb verse. Előtte rövid bevezető áll: „Rényi Ferenc, az 1848–49-es szabadságharc egyik legrendíthetetlenebb hazafia 1886 szeptemberében Budapesten egy elmegyógyintézetben meghalt. Életének megtörtént és kivételes eseményeihez kapcsolódik e megemlékezés, amely a jelen mű tartalmát adja.”³¹ A vers a következőképp kezdődik:

Meghalt egy hős. A világon kevés van belőlük,
Így gyászt és úrt támaszt, ha közülük meghal egy.
Dicstelenül halt meg, bár tudott dicsőségesen élni,
Bár szíve bátran vert mellében,

²⁶ Kropf: BpSz. 1906. 318.

²⁷ E. Nesbit: *The Leaves of Life*. London and New York. 1888. Longmans, Green and Co. 100–107.

²⁸ Kropf: BpSz. 1906. 317; Bán: Újság. 1911. április 16. 80.

²⁹ Szerb Antal: Yeats magyar tárgyú költeménye. Debreceni Szemle 1930. 255–256.

³⁰ Orlowski, J.: Ferencz Renyi — bohater zapomnianego polskiego wiersza. Slavica. Annales Instituti Philologiae Slavicae Universitatis Debreceniensis De Ludovico Kossuth Nominatae. 1971. 131–133.

³¹ A bevezetőt l. még Orlowski: i. m. 131.

Bár minden érzését, bár egész lelkét
A drága haza iránti szeretet uralta.
Szívének parazsa most is szikrákat szór,
Ilyen nagyszerű magyar hazafi volt!

A költemény a már ismert történetet mondja el. Részletesen festi Rényinek a harcban való hősiességét: úgy küzdött ő, mint „tüzet okádó dühös oroszlán”. „Orkán volt ő, amelyet a kétségbeesés hajt, / Vak, akit csatába taszítottak.” Amikor elfogják, csapatából már csak ő van életben. Londyński a cári cenzúra miatt nem nevezi meg, kik ellen küzdött Rényi, Haynaut sem említi, csak egy tábornokról beszél. A költő pátosszal szól az édesanya és a nővér hősiességéről is: „Ők, akik nem spártai nők, nem Hellasz leányai voltak / Férfiak módjára haltak meg, minden rémület nélkül.”

Orlowski szerint a költőnek sikerült felesleges ékesszólás nélkül kifejeznie mondanivalóját, a vers tömör és drámai. Hogy azonban az oktáva, egy hagyományos lengyel versforma rímeképletét kielégítse, Londyński olykor körülményes kifejezéseket használ. A vers a költő egy gyűjteményes kötetében jelent meg 1887-ben.³² Bár a címlap verzőján levő cenzori engedély 1886. július 6-ról való, a vers később íródhatott. Nemcsak a történet többi feldolgozásának időpontja mutat erre, hanem az is, hogy Londyński költeménye bevezetőjében azt írja, Rényi 1886 szeptemberében halt meg. Ezenkívül a vers sorrendi helye is utólagos beillesztésre vallhat, a kötet legutolsó darabja.

Adatfeltáró filológiai nyomozásunk végére érve megállapíthatjuk, hogy Rényi Ferenc legendája minden bizonnyal egy újságcikk kapcsán született. Ezt a hatáskeltő elemekben sem szükkölködő írást aztán több külföldi újság átvette, s közben a történet némileg módosulhatott is. Természetesen a költők is alakíthattak rajta. De a versek és cikkek a tanúk rá, hogy a cselekménybeli eltérések jelentéktelenek. Krohn például nem Rényi menyasszonyáról, hanem fiatal feleségéről ír, s úgy tudja, hogy Rényi harminc évig élt örülten. A többi adat viszont harmadhat évről szól (1849-től 1886-ig pedig tulajdonképpen harminchét év telt el). Londyński szerint Rényi 1886 szeptemberében halt meg, ugyanakkor a *Le Petit Parisien* cikke ez év augusztusából való. Az elbeszélte történet cselekménye tömör és zárt, ezért sem nagyon változott.

Bár a francia lap magyar újságokra hivatkozik, ha nem is lehetetlen, de erősen kétséges, vajon valóban ezek voltak-e a *Le Petit Parisien* forrásai. Rényi Ferencre ugyanis magam sem találtam hazai adatot. Néhány fővárosi újság 1886-os évfolyamának évközepe, évvégi számaint át is néztem, de azokban sem láttam a nevét. Mellékesen jegyezzük meg, hogy két testvér, Rényi (Schreiner) György és Rényi (Schreiner) Rudolf részt vett a szabadságharcban, de mivel mindketten Komárom védői közt voltak, amnesztiában részesültek, György 1891-ben, Rudolf 1899-ben halt meg.³³ Függetlenül attól, hogy a magyar sajtó írt-e Rényi Ferencről, az elbeszélte esemény semmiképpen sem valós. Ha igaz lenne, feltétlenül maradt volna valami nyoma. A történet és részben a szabadságharc bemutatása is túl romantikus. S aztán – bár Haynau kegyetlensége közismert – arról nem tudunk, hogy foglyok hozzátartozóit kivégeztette volna.

Hajlunk arra a gondolatra, hogy Rényi legendáját a *Le Petit Parisien* cikkírója találta ki. Mint Szabó Anna szóbeli közléséből értesültem, ez a lap előszeretettel közölt írásokat szenzációs eseményekről. A cikk megfogalmazása is inkább olyan nem magyar szerzőt sejtet, akinek voltak ismeretei Magyarországról. Rényiről például azt olvashatjuk, hogy a falusi mulatságokon sokszor hegedült. Vajon nem a külföldiek magyarságképének tükröződése-e ez, akik hajlamok (voltak) a magyarokat vigadva és hegedűvel elképzelné? Rényi történetében a valós mozzanatokot tehát nem a konkrét események képviselik, hanem azok háttere és szélesebb alapja: a hősies magyar szabadságharc és az azt követő kegyetlen megtorlás, amely Magyarországot felé irányította a külföldi figyelmet és rokonszenvet. Rényi esetét azonban az illető költők megtörténtnek gondolták, és mint láttuk, ragaszkodtak is az eredeti leírásokhoz. Bizonyára az sem véletlen, hogy a négy költő közül három egy-egy elnyomott és függetlenségért küzdő kis nép fia volt. Írország akkor az Egyesült Királyság, Lengyelország és Finnország pedig a cári Orosz Birodalom része.

Irodalomtörténeti szempontból a négy romantikus vers közül a költő személye miatt a Yeatsé a legjelentősebb. Ismeretes, hogy Yeats költőként és politikusként is az ír nemzeti mozgalom egyik vezéralakja volt. A fiatal Yeatsét Rényi története ezért ragadhatta meg a

³² Boleślaw Londyński (*Bruno Las*): Poezyje. Warszawa, 1887. 235–238.

³³ Kozma György: Az 1848–49-iki magyar szabadságharc szereplőinek lexikona. V. köt. Fol. Hung. 2092/5. Megtalálható az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában, Budapesten.

magyar szabadsághős példája így kerülhetett a korai kötetben az ír nemzeti témájú versek mellé. S azért is, mert többen (verse bevezetőjéből ítélve Yeats is) hasonlóságot láttak a magyar és az ír történelem között.³⁴ Kár, hogy ennek a költeménynek a mai napig nincs magyar fordítása. Bár igaz, hogy Yeats gyengébb versei közé tartozik, van nem egy, elsősorban gondolatiságában figyelemre méltó részlete, s nem érdemel olyan elmarasztaló kritikát, mint amilyenben — Nesbit versével összehasonlítva — Kropf részesítette. Magyar vonatkozásuknál fogva is, a másik három, illetve két vers szintén méltó lenne a fordításra. A versek és a cikkek együttes vizsgálata pedig az irodalomtudomány és segédtudományai számára kecséget tanulságokkal. A világirodalomban igen ritka, ha nem egyedülálló eset, hogy egy magyar témájú cikket négy különböző nemzetiségű és saját korában számon tartott költő dolgoz fel.

A magyarság története — más népekéhez hasonlóan — nem szűkülökdi a hősie önfeláldozás és helytállás példáiban. Ezekre azonban a külföld, az ottani szépirodalom ritkán figyel fel. Részben szomorú tény is lehetne, hogy véletlenül éppen olyan cikkeknek támad nagy visszhangjuk, amelyek egy meg nem történt eseményről szólnak. Nyilván elősegítette ezt, hogy az illető cikkeket világnyelveken, franciául, angolul írták.

A magyar szabadságharc hatását, eszméinek értékét mutatja, hogy bukása után harminchét évvel még külföldön is hogyan tudott lelkesíteni. Hozzájárult ehhez természetesen a korszellem is. Történelmünk e dicsőséges szakaszának sugárzását látni azonban ma is felemelő.

A cikkben mondottak illusztrálására is, függelékként közöljük a négy vers eredeti szövegét.

W. B. Yeats:

*How Ferencz Renyi Kept Silent.*³⁵

Hungary, 1848.

*We, too, have seen our bravest and our best
To prisons go, and mossy ruin rest
Where homes once whitened vale and mountain crest;
Therefore, O nation of the bleeding breast,
Libations, from the Hungary of the West.*

Before his tent the General sips his wine,
Waves off the flies, and warms him in the shine.
The Austrian Haynau he, in many lands
Famous, a man of rules, a victor. Stands
Before him one well guarded, with bound hands;
Schoolmaster he, a dreamer, fiddler, first
In every dance, by children sought. 'Accurst,
Thy name is?'

'Renyi.'

'Of?'

'This village.'

'Good!

Hiding the rebels worm in yonder wood
Or yonder mountains. Where? Thou shalt be free
Silence! Thou shalt be dead!'

Now suddenly

The spirit of young Renyi has grown old.
He turns where, hung like drops of dripping gold,
Flashing and flickering with ever-undulant wing
About a sun-flushed dove-cot, cooing, cling

³⁴ Erre a kérdésre Szerb Antal említett cikkén kívül l. pl. Csorba András: Magyar—ír kapcsolatok 1867-ig. Debrecen, 1944. Kiadja a Tisza István Tudományegyetem Angol Szeminárium (Debreceni Angol Dolgozatok X.).

³⁵ A szöveget a Variorum... kiadásból idézzük, amely a *Wanderings of Oisín and other Poems* c. kötetben levő változatot közli.

The doves whose growing forms he'd watched. Not these
He numbers. He a brown farm-house sees,
Where shadow of cherry, and shadow of apple trees,
Enclose a quiet place of beds box-bordered, bees,
Hives, currant bushes. There his kin are. High
Above, the woods where with the soft mild eye
Of her he loved fixed on him full of light,
Often he had bent down some bough all bright
With berries. Placid as a homeward bee,
Glad, simple—nay, he sought not mystery,
Nor, gazing forth where life's sad sickles reap,
Searched the unsearchable—why good men weep;
Why those who do good often be not good,
Why they who will the highest sometimes brood,
Clogged in a marsh where the slow marsh clay clings,
Abolished by a mire of little things,
Untuned by their own striving.

If one such
Were here, he would turn death into a crutch;
But this one—this one.

Now his head drops low,
Drops on his bosom, sombre, moist and slow.
'Choose!' Restless Haynau's fingers tapping go.
This sullen peasant spoils the good sunshine,
This sullen peasant spoils the good red wine.
He whispers to a soldier, who goes out —
A neighbouring cricket lifts his shrilly shout
Reiterant. A bird goes by the tent,
A lizard crawls—the two men gaze intent,
As though they'd vowed to measure all its ways.

Returns that soldier in the evening rays
Half hid. He brings the peasant's only kin,
Two women, withered one and small and thin,
Bent low with toil and hoariest years. The other
Of middle age.

'His sister here and mother.'
The soldier thus, and Haynau—'Peasant, speak
If these be precious.'

'I am old and weak,'
That ancient mother cries, 'speak not, my son.
I'm weak, and by the hands shall hold each one
Of my dead children soon, whate'er betide,
For I am old and weak.'

And at her side
The sister: 'Sell thy country, and the shame
Of traitor evermore is on our name.'
Haynau, the man of system, lifts his hand
Serene. They're led away, and where a band
Of soldiers ranked is on a grassy spot,
A score of yards off 'neath a willow, shot.

'Now hath he kith or kin, or any friend?'
A soldier answers: 'By the camp's far end
I saw a girl afraid to be too near
Afraid to be too far.' 'Ay, bring her here!'

Time goes. The flaked fire of evening crawls
Along the tents, the fields, the village walls.
The hare hath laid asleep her frolic wits,
And every flower above its shadow sits.
'On this embroidered cloud,' the sun hath said,
'A little will I lay my weary head,
Among the gold, the amber, and the red.'
A careful field-mouse finds a fallen crumb;
Now steps draw close, he hides beneath a drum.
That maiden bring they. When the tall red deer
In trouble is, the doe will linger near.
A peasant pale and pretty, her eyes for fear,
Like small brown moths, a-tremble.

Renyi say

Where worm the rebels, or my bullets lay
The young one with the others.' Renyi's pale
But speechless, and the maiden with long wail
Flings her before him. 'Save thyself and me.
Speak, Ferencz, speak. We love each other. See,
I am so young. Dost thou no longer know,
Beloved, how two little years ago
I came the first time to thy village school?
Thou hast forgotten. On the oaken stool
I sat me down beside thee, and I knew
So little. As the months passed by we grew
To love each other. In my prayer-book still
The violets are that on the wooded hill
We gathered. Ferencz, nay, I must not die:
I am to be your wife. A village high
And lost and far in yonder hills I know;
There far away from all we two will go,
And be so happy.'

To his hands she clings,

With cries and murmurs. Suddenly he flings
Away her clinging hands, and turns. She throws
Her arms around his feet. The signal goes
From Haynau's lifted fingers—two draw nigh
And seize her, and thus floats her quivering cry:
'Assassin, my assassin! thou who let'st me die,
I curse thee—curse thee!'

Renyi silent stands,

And she is dragged to where the willow bands
With quiet shade its ever dewy-plot.
Noise! and a flash, a momentary blot.
So ends a brain—a world!

The smoke goes up,

Creeping along the heavens' purple cup,
Higher and higher gold with evening light;
I seems to fondle, with a finger bright
And soft, one glimmering star.

Renyi has cast

His bonds away, sore struggling.

Now at last

Haynau, thine hour has come, thy followers far
Beside the willow.

Nay, to yonder star,
 Yon bauble of the heavens, he lifts his hands,
 And over tillage fields and pasture lands
 Where lies the cow at peace beside her calf,
 He rushes, rolling from his lips a madman's laugh.

E. Nesbit:

The Ballad of Splendid Silence

In Memoriam Ferencz Renyi.

Hungary, 1848.

THIS is the story of Renyi,
 And when you have heard it through,
 Pray God He send no trial like his
 To try the faith of you.

And if his doom be upon you,
 Then may God grant you this:
 To fight as good a fight as he,
 And win a crown like his!

He was strong and handsome and happy,
 Beloved and loving and young,
 With eyes that men set their trust in,
 And the fire of his soul on his tongue.

He loved the Spirit of Freedom,
 He hated his country's wrongs,
 He told the patriots' stories,
 And he sang the patriots' songs.

With mother and sister and sweetheart
 His safe glad days went by,
 Till Hungary called on her children
 To arm, to fight, and to die.

'Good-bye to mother and sister;
 Good-bye to my sweet sweetheart;
 I fight for you—you pray for me,
 We shall not be apart!'

The women prayed at the sunrise,
 They prayed when the skies grew dim;
 His mother and sister prayed for the Cause,
 His sweetheart prayed for him.

For mother and sister and sweetheart,
 But most for the true and the right
 He low laid down his own life's hopes
 And led his men to fight.

Skirmishing, scouting, and spying,
 Night-watch, attack, and defeat;
 The resolute, desperate fighting,
 The hopeless, reluctant retreat;

Ruin, defeat, and disaster,
 Capture and loss and despair,
 And half of his regiment hidden,
 And only this man knew where!

Prisoner, fast bound, sore wounded,
 They brought him roughly along,
 With his body as weak and broken
 As his spirit was steadfast and strong.

Before the Austrian general—
 'Where are your men?' he heard;
 He looked black death in its ugly face
 And answered never a word.

'Where is your regiment hidden?
 Speak—you are pardoned straight.
 No? We can find dumb dogs their tongues,
 You rebel reprobate!'

They dragged his mother and sister
 Into the open hall.
 'Give up your men, if these women
 Are dear to your heart at all!'

He turned his eyes on his sister,
 And spoke to her silently;
 She answered his silence with speaking,
 And straight from the heart spoke she:

'If your betray your country,
 You spit on our father's name;
 And what is life without honour?
 And what is death without shame?'

He looked on the mother who bore him,
 And her smile was splendid to see;
 He hid his face with a bitter cry,
 But never a word said he.

'Son of my body—be silent!
 My days at the best are few,
 And I shall know how to give them,
 Son of my heart, for you!'

He shivered, set teeth, kept silence:
 With never a plaint or cry
 The women were slain before him,
 And he stood and he saw them die.

Then they brought his lovely beloved,
 Desire of his heart and eyes.
 'Say where your men are hidden,
 Or say that your sweetheart dies.'

She threw her arms about him,
She laid her lips to his cheek:
'Speak! for my sake who love you!
Love, for our love's sake, speak!'

His eyes are burning and shining
With the fire of immortal disgrace—
Christ! walk with him in the furnace
And strengthen his soul for a space!

Long he looked at his sweetheart
His eyes grew tender and wet;
Closely he held her to him,
His lips to her lips were set.

'See! I am young! I love you!
I am not ready to die!
One word makes us happy for ever,
Together, you and I.'

Her arms round his neck were clinging,
Her lips his cold lips caressed;
He suddenly flung her from him,
And folded his arms on his breast.

She wept, she shrieked, she struggled,
She cursed him in God's name,
For the woe of her early dying,
And for her dying's shame.

And still he stood, and his silence
Like fire was burning him through,
Then the muskets spoke once, and were silent,
And she was silent too.

They turned to torture him further,
If further might be—in vain;
He had held his peace in that threefold hell,
And he never spoke again:

The end of the uttermost anguish
The soul of the man could bear,
Was the madhouse where tyrants bury
The broken shells of despair.

.

By the heaven renounced in her service,
By the hell thrice braved for her sake,
By the years of madness and silence,
By the heart that her enemies brake;

By the young life's promise ruined,
By the years of too living death,
By the passionate self-devotion,
And the absolute perfect faith;

By the thousands who know such anguish,
And share such divine renown,
Who have borne them bravely in battle,
And won the conqueror's crown;

By the torments her children have suffered,
By the blood that her martyrs will give,
By the deaths men have died at her altars,
By these shall our Liberty live!

In the silence of tears, in the burden
Of the wrongs we some day will repay,
Live the brothers who died in all ages
For the Freedom we live for to-day!

Bolesław Londyński:

Ferencz Renyi

(Ferencz Renyi, jeden z najzagorzalszych patryotów z czasów wojny węgierskiej 1848—9 roku, umarł we Wrześniu 1886 roku w szpitalu obłąkanych w Buda-Peszcze. Wspomnienie, osnute na tle prawdziwych a wyjątkowych zdarzeń jego życia, stanowi treść niniejszego utworu).

Skonał bohater. Na świecie ich mało,
Więc żal i pustkę rodzi zgon jednego.
Skonał bez chwały, choć umiał żyć z chwałą.
Choć serce dzielne biło w piersi jego,
Choć wszystkie czucia, choć swą duszę całą.
Streścił w miłości dla kraju drogiego.
Żar jego serca dotąd iskry miota
Tak był potężnym węgier patryjota!

Zaledwie hasło zabrzmiało do boju,
On rzuca lubą wsi rodzinnej ciszę,
Rzuca krainę szczerzego spokoju,
Gdzie dotąd jeszcze pomną towarzysze,
Jak piosnki śpiewał po codziennym znoju,
Jak grą ognistą zakłócał tę ciszę,
I jak łagodził ziomkom swym na roli,
Okrutne pęta zbrodniczej niewoli...

Rzuca swą matkę... Tej starej węgierce
Porywa dumę i chlubę matczyną;
Boleść mu krwawi, szarpie jego serce,
On rzuca także i siostrę jedyną,
A wśród katuszy, w tej uczuć szermierce,
Choć słabną siły, choć zapaly giną,
On umie rzucić nawet narzeczoną,
By zwiększyć rychlej bohaterów grono!

Poszedł i walczył. Wśród dziejowej karty
Złotem należy wyryć jego sławę:
Był to nie rycerz, to był lew rozżarty,
Ziejący ogień, szal i ciosy krwawe.
Był to uragan rozżaleniem party,
Słepiec, wtrącony w bojową przeprawę,
By mocą ducha, potęgą miłości,
Zebrać dla kraju plon niepodległości!...

Jeden za drugim legli dookoła —
Dzielni rycerze, węgry patryoci.
Przed nim słupieje nawet śmierć, wesola,
Że w wirze walki dosyta napsoci....
Stałowej piersi nie zmiażdżyć nie zdoła!...
On jeden został, wśród krwawej wilgoci
Stąpając butnie, w bruzdy poorany...
Aż go wrogowie zakuli w kajdany.

— Gdzie sztab twój główny? General go spyta,
Gdy mu przywiedli jeńca pacholówkie.
— Mów, albo kula czaszkę twą przywita.
Mów, życie twoje w mojem jednym słowie!
Lecz odpowiedzi w oczach nie wyczyta,
Bo choć jak ognie lśnią te oczy w głowie,
Jeniec, wbrew groźbom, milczący choć blade,
W głaz się zamienił wobec widma zdrady.

Ważna jest, przecie wieść dla generała:
Wieść ta go może okryć chwały wieńcem!
Bez trudów walki w ręce by mu dała,
Rdzeń nieprzyjaciół!... Ha!z butnym młodzieńcem
Wnet się rozprawi!... Oto, myśl zuciwała
Każe mu dziko spastwić się nad jeńcem.
Hola! dał rozkaz. Węgier przerażony,
Stał wobec matki, siostry, narzeczonej.

— Mów, albo one będą rozstrzelane!
Drgnął jeniec dreszczem ranionego serca.
Drgnął i balsamu szukając na ranę,
Wlepił wzrok w matkę — on, syn, jej morderca!
— Pełń obowiązek, dziecię ukochane!
Niech twej energii nic, nic nie uśmierca!
Rzekła węgierka i... swe kości stare,
Z pokorą dała wrogom na ofiarę.

— Hańba cię dotknie, gdy zdradzisz kraj drogi!
Dodała siostra, biegnąc w matki ślady. —
Za chwilę, ciszę przerwał huk złowrogi.
To nie Spartanki nie córki Hellady
Zginęły mężnie, bez kruszynki trwogi.
To dwie madzjarki padły, nie chcąc zdrady!
To dwa kolosy, szczytne w niewiast tłumie: —
Czyn ich odczuje, kto kraj kochać umie.

Lecz oto koniec barbarzyńskiej próby.
 General grozi śmiercią narzeczonej:
 — Ratuj mnie, ratuj! Ja chcę żyć, o luby!
 W tej skardze, młoda, szukała obrony,
 Do stóp kochanka tuląc się od zguby.
 — Precz! Precz! zawołał słabością zgorszony.
 Ale gdy wkrótce stracił narzeczoną,
 Z jej śmiercią jego zmysłów pozbawiono!...

Wolność słań była odtąd marnym dźwiękiem,
 Już jej nie pragnął, choć mu ją oddano...
 Cichy szaleniec, na łożu nie miękkim
 Łez i boleści — złożył pierś znękaną.
 Nieraz wybuchał bohaterskim jękiem,
 Nieraz go w polu z orężem chwytno,
 Aż w lat trzydzieści, wśród rodaków żalu,
 Węgier — bohater zgasł nędznie w szpitalu!

Väinö [Kaarle Krohn]:

Ferencz Renyi

Vaiti seisoo Ferencz Renyi
 Sotamiesten keskellä
 Itävallan verihurtan
 Kenraal Haynaun edessä.

„Virka mies, miss’ on pääpesä
 Koirain kapinoitsevain,
 Joiden kiimaan kiiruhdit sa
 Koulukeppis unohtain?”

„Jos et virka viipymättä,
 Mitä tietää haluan,
 Tähän paikalle ma sinut
 Kuolijaaksi ruoskitan.”

Vaiti seisoo Ferencz Renyi
 Huulin liikkumattomin.
 Kenraal Haynau verihurtta
 Yltyi vihan vimmoihin.

„Vai et virka, vai et pelkää
 Kidusta, kuolema?
 Viel’ on mulla muukin keino
 Tahtoasi taivuttaa.

„Jos et virka viipymättä,
 Mitä tietää haluan,
 Tähän sinun silmäis eteen
 Vanhan äitis ammutan.”

Kylästä’ akan sotamiehet
 Toivat käyrävaraisen
 Suoraksi hän ojentihe
 Oman poikansa’ etehen.

„Henkein uhalla ma sinut
 Isäinmaalle synnytin,
 Sitäkö nyt säästääkseeni
 Pettäjäksi sun tekisin?”

Vaiti seisoo Ferencz Renyi
 Huulin liikkumattomin;
 Vaiti oli suu, ja vaiti,
 Vaiti oli sydänkin.

Kenraal Haynau verihurtta
 Antoi käskyn ampua,
 Sitten kääntyi vangin puoleen
 Jatkoj julmaa puhetta:

„Vai ei ikälöpust’ ollut
 Jätettävää elämään?
 Vielä tässä toisen ikä
 Lyhyempi päätetään.

„Jos et virka viipymättä,
 Mitä tietää haluan,
 Tähän sinun sisaresi
 Äidin viereen ammutan.”

Toivat tytön sotamiehet
 Vielä keskenkasvuisen,
 Kepeästi asteli hän
 Oman veljensä etehen:

„Silloin itkin, kun en päässyt
 Kanssas sodan leikkihin,
 Nyt en itke, maani eestä
 Kuolla osaan minäkin.”

Vaiti seisoo Ferencz Renyi,
 Huuliaan ei liikuta.
 Kenraal Haynau verihurtta
 Antoi käskyn ampua.

„Vai ei sulle äiti, sisar
 Yhtä verta olleetkaan?
 Vielä tässä likemmäksi
 Sydäntäsi osataan.

„Virka jo! Jos et sa virka,
Mitä tietää haluan,
Tähän sinun jalkais juureen
Oman vaimos ammutan.”

Toivat vaimon sotamiehet,
Vaimon vastaviihtyn,
Jolta sota tempas sulhon
Kesken ensi syleilyn.

„Puhu, Ferencz!” polvillaan hän
Ryömi lemmittynsä luo,
„Nuori olen, elo mulle,
Elon ilo nulle suo!

„Puhu, Ferencz! henkes oma
Mulle kallis pelasta,
Vapahina eläkäämme
Tältä poissa kaukana!

„Puhu, Ferencz, puhu, puhu!
Muista rakauttani,
Muista, että minä olen
Sinun oma vaimosi!”

Ja hän tarttui kiinni käsiin,
Painoi niihin huulensa,
Sanain asemasta seuras
Suudelmata suudelmata.

Vaiti seisoo Ferencz Renyi
Huulin liukumattomin;
Vaikka tuska miehen rintaa
Kohotteli aaltoihin.

Vihdoin puhkes tumma puna
Häpeävän katseesen,
Naisen nuoren työnti luotaan,
Kääntyi seljin hänehen.

Kenraal Haynau verihurttia
Antoi keskyn ampua.
„Sinut kiiron!” viime sanat
Pääsi naisen huulilta.

„Sinut kiiron, joka minut,
Oman vaimos” — enempää
Ei hän saanut sanotuksi.
Ferencz Renyi säpsähtää.

Vaiti seisoo mielipuoli
Huulin liukumattomin,
Vaiti ovat sotamiehet,
Vaiti kenraal Haynaukin.

„A félkegyelmű” — mint objektív gondolati forma

KOVÁCS ÁRPÁD

1. Elbeszélőkonceptió — a regényi distancia külső formastruktúrája. Dosztojevszkij regényének kritika-története szembeszököken tanúskodik arról, hogy művészi-gondolati tartalmának, az alkotó epikai formában megvalósított költői mondandójának objektív megítélése legtöbb esetben már az elbeszélőfunkció meghatározásánál zátonyra fut. E tekintetben *A félkegyelmű* értelmezői mind a mai napig vagy arra a — „lírizáló-monológikus” — álláspontra helyezkednek, miszerint értelmetlen felvetni az elbeszélő alak problémáját, mivel ebben a regényben (de egyik-másik kutató szerint Dosztojevszkij művészetében általában is) ún. „szerzői beszéddel” — mi több, nemcsak a narráció, de még a párbeszédek síkján is — úgymond a „szerző szavával” van dolgunk, hogy tudniillik az alakok dialógusa és monológja is a „szerzői beszéd” szerves részét képezik, hogy tehát a szereplők valamennyi megnyilatkozását szubjektív-szerzői átértelmezéssel, „Dosztojevszkij stílusában” fogalmazva kapja az olvasó; vagy ezzel polárisan ellentétes — „dramatizáló-polifonikus” — véleményt vallanak, melynek értelmében a hősök szava (és „szólama”, álláspontja) mellett csak az írói befolyástól teljes mértékig függetlenül, önállósult elbeszélő tárgyi, minden szubjektivitástól („szólamtól”, állásponttól) mentes „száraz szava” funkcionál a regényben, s e szónak mint „nyersanyagának” a szerepe lényegében kimerül abban, hogy a regényalakok reflexiójának, „szólamának”, ideológiai álláspontjának csatornájaul szolgál, vagyis sem individuális — a beszélő alanyára utaló — jegyekkel, sem ábrázoló jelleggel ez a szó végső soron nem bír. Következésképpen az elbeszélő szava Dosztojevszkij regényében mint minden szubjektivitástól, egyéni vagy ideológiai „szólamtól mentes szó” nem más, mint „üres forma”, pusztá lehetőség, hogy a szereplői tudat vagy öntudat e szóra reflektálva megnyilvánuljon, ezt az „üres formát” szubjektív tartalommal töltsse meg.¹

¹ A „szerzői beszéd” gyanánt felfogott elbeszélés koncepcióját a legkövetkezetesebben V. I. Etoz és A. V. Csicserin képviseli; a „polifonikus” regényfelfogást, mint ismeretes, M. M. Bahytin, A félkegyelmű című regényre vonatkozóan pedig a legteljesebb formában F. I. Jevnyin fejtette ki. Vö.: B. И. Энос: Манера повествования в романе Достоевского

Mint hogy az első elképzelés a szereplő szavát nem úgy tekinti, mint a regényalak struktúrájába tartozó epikus tényezőt, továbbá, mivel azt nem különbözteti meg az elbeszélés szavának poétikai funkciójától, végső soron a regény egész szöszövetét az írói szubjektivitásnak — pontosabban, a szerző partikuláris önkényének — rendeli alá, s ezzel nemcsak az elbeszélő szerepe, de az alakok sajátos epikai integritása, tér és idő determinálta, objektív önmozgása is, regényi formálásának lehetősége és követelménye is csorbát szenved. Míg a második felfogás esetében a regényalakok említett integritásának epikán túli érvényessége, az esztétikai szférát meghaladó, közvetlen ideológiai jelentéstartalmának abszolutizálása, sérthetetlensége, az alkotó részéről történő megítélhetőségük kétségbe vonása, vagyis egy rossz végtelenségű objektívizmus kísért. S mindez annak az eredménye, hogy vizsgálódása közben a „szubjektivist” koncepció — egyfelől — a szerzői *distancia epikus formáit* (a regényi objektum-szubjektum viszony *műnemi* sajátosságát) ignorálja, s így — közvetlen azonosságot tételezve epikus költő és a megismerés tárgya viszonylatában — már-már az alkotó önkifejezésévé, monológusává „lírizálja” a valóság-ábrázolás, valóság-modellezés elvén nyugvó elbeszélői epikát; míg — másfelől — az „objektivist” álláspont a távolságtartás elvét abszolutizálja: az elbeszélés esztétikai funkciójának elszakasztásával áthidalhatatlan szakadékot von az ábrázolt világ (alakok) és annak létrehozója, a regényíró közé, minek következtében — túl azon, hogy „dramatizálja” a regényformát — nemcsak az alkotó szubjektum és az ábrázolás tárgya (alakok) között fennálló *kapcsolat elbeszélői formáját* (a regényi objektum-szubjektum viszony *műfaji* sajátosságát), tulajdonképpen az elbeszélői tipizációt tagadja, hanem szükségképpen a retrospektív módon, az epikus eszközök áttételével biztosított költői állásfoglalás lehetőségét is.

Semmi kétség: az itt jelentkező ellentmondások mindkét felfogás esetén végülis a Dosztojevszkij-regény epikus jellegének teljes vagy részleges tagadásából fakadnak: a „lírizáló monologikus” koncepció a szubjektív próza, míg a „dramatizáló-polifonikus” koncepció az ún. „ideológiai regény” irányában bomlasztja Dosztojevszkij objektív elbeszélői epikáját. Ezzel szemben *A félkegyelmű* olyan epikus objektivációról tanúskodik, melyben az ábrázolt világhoz fűződő alkotói viszony elbeszélői formája és a szerzői *distancia* — nem egymást kizáró, éppen ellenkezőleg — egymást feltételező műfaji-műnemi kategóriák. Hozzátehetjük, nemcsak ebben a regényben és Dosztojevszkij regényművészetében, de az elbeszélő nagyepika egész realista vonulatát illetően általában is.

»Идиот.« — Вестник Московского университета, Филология», 1966 № 1, стр. 70—76. А. В. Чичерин: Достоевский — искусство прозы. In: Ритм образа. Стилистические проблемы. »Советский писатель», М., 1973, стр. 150—180. М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. »Худ. лит.», М., 1972, стр. 430—433. Ф. И. Евнин: Мышкин и другие. »Русская литература», 1968 № 3, стр. 37—51.

A hazai Dosztojevszkij-irodalomnak A félkegyelműre vonatkozó része mind ez ideig fel sem vetette alkotó és elbeszélő viszonyának kérdését, s ez a regény interpretációját döntő mértékben befolyásolta. Először Király Gyula munkáiban merül föl elméleti igényvel ez a kérdés, s a megoldás egy olyan *prózapoétikai koncepció* körvonalait és kategóriáit nyújtja, amely — túl Dosztojevszkij regényművészetén — az elbeszélő epikával általában s így a műfajelmélet alapvető kérdéseivel érintkezik. Vö.: Д. Купай: Роман и реализм. II. Формы эпической дистанции в романе. »Annales Universitatis Scientiarum Budapestiensis, Sectio Philologica Moderna, tomus II., Budapest 1971., 99—115. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа. In: Достоевский. Материалы и исследования. Изд. АН СССР, »Наука», Л., 1974, т. 1, стр. 83—99.

A „szerzői beszédként” felfogott elbeszélés problémájával már első regénye kapcsán szembe találta magát Dosztojevszkij is. Reagálása jellemző és egyértelmű: „Nem értik, hogyan lehet írni ilyen stílusban. Megszokták, hogy mindenben a szerző fizimiskáját lássák; én ugyan nem mutattam meg a magamét. És nekik eszükbe sem jut, hogy Gyevuskin beszél, nem pedig én, és hogy Gyevuskin nem is tud másként beszélni”. Ф. М. Достоевский, Письма, т. 1, 86—87.

Ennek a stílus-koncepciónak (Csicserin) a — Potyebnya „belső forma” konstrukciójára visszavezethető — elméleti alapvetéseit bíráló V. V. Vinogradovnak tökéletesen igaza van, amikor hangsúlyozza, hogy ez az irodalmi alkotást pusztán „nyelvi alkotásra” redukáló elképzelés főleg problématis, már csak azért is, mivel szó sem lehet arról, hogy — mint írja — „a grammatikai forma bármely mikroeleme» közvetlenül művészi képet eredményez”. Másfelől ezzel kapcsolatban teljesen igaza van G. N. Poszpelnovnak is, aki viszont azt húzza alá, hogy az említett irodalmi stílus-felfogás kirekeszti a regényalak szerkezetéből a „kompozíciót” és a „művészi nyelvet”. Vö.: В. В. Виноградов: Стилистика — Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, 108—109. Г. Н. Поспелов: Проблемы литературного стиля. М., 1970, 48.

Ami mármost konkrétan *A félkegyelmű* illeti előre kell bocsátani, hogy itt — akárcsak *A hasonmás* vagy a *Bűn és bűnhődés* elemzése során is — nem pusztán az író és az elbeszélő elvi megkülönböztetése, mint inkább az elbeszélő alak „hatáskörének”, esztétikai és poetikai funkciójának meghatározása okozza a nehézséget. Első fokon a problémát persze mindig is az képezte, hogy *A félkegyelmű* elbeszélőjének éppen mint *alaknak* a megragadása nem annyira kézenfekvő, amennyire az például az *Ördögökben*, ahol az egyik (bár tizedrangú) — a szerzőtől egyértelműen elhatárolható — mellékszereplő tölti be ezt a szerepet, vagy akár *A kamaszban*, ahol viszont magát a főhőst látjuk az elbeszélő szerepkörében. A különbség azért lényeges, mert — szemben *A félkegyelművel* — mindkét utóbbi regényben az elbeszélő konkrét regényalak mivoltából az következik, hogy egzisztenciális viszonyban áll az ábrázolt világgal, valamilyen értelemben, aktívan vagy kevésbé tevékenyen részese az eseményeknek, epikus determináltságát tehát az író úgy a külső mint a belső tettek folyamatának (történés) és termékének (sors) epikus térbe inkarnálása révén, ábrázolásán keresztül biztosítja. Míg ezektől eltérően *A félkegyelmű* narrátorát éppen azért nevezzük *fiktív elbeszélő alaknak*, mert nem tartozik az ábrázolt világban felvonultatott szereplők közé, pozíciója e „világhoz” képest „külsődleges”, de számára ez a „fantasztikus világ” mégis véresen komolyan és reálisan létezik, amiből viszont az következik, hogy az ábrázolt valósághoz őt nem egzisztenciális — epikus tér és idő által minősített, regényi sorsban, külső és belső tettekben egyaránt megnyilvánuló — kapcsolat, hanem csupán *intellektuális viszony* fűzi, ahogy Dosztojevszkij mondja, „a külső szemlélő” viszonya. Ez a viszony pedig a műalkotás „világának” szó által történő felidézése, azaz „a külső szemlélő” *beszédevékenysége* eredményeként jön létre, s ez az elbeszélő alak specifikumának megragadása felől annyit jelent, hogy említett egyéni viszonyulása az ábrázolás-felidézés tárgyához kizárólag „belső tetteinek”, pszichológiai aktusainak, szubjektív pszichológiai időben konkretizálódó tudatmozgásának síkján rögzül. Ennek megfelelően a művészi szándéktól meghatározott epikus determináltsága is ezen a pszichológiai síkon — szemléleti időben, de az epikus tér által sarkallt aktivitásában, az epikus tér jelenségei által kiváltott reakcióinak folyamatában — tárgyasul; következőképpen, intellektuális alakjának mozgástörvénye is *a belső tettek által leírt önmozgás objektív logikájában* érhető tetten. Arról van szó ugyanis, hogy a narrátor minden beszédaktusa egyszerre képezi az ábrázolt világ valamely tényének szóbeli felidézését és e tényhez fűződő szubjektív viszonyának kifejeződését is. Ebből fakadóan beszédevékenységének teljes és zárt regényi ciklusa *kétdimenziós narratív szerkezetet* eredményez, amely a befogadás folyamatában az ábrázolt világ egyre teljesebbé váló képét s egyben az elbeszélő intellektuális alakjának fokozatos kibontakozását alakítja. Ebben a vonatkozásban — az ábrázolt világ, a regényalakok, az ő tudatuk és sorsuk megítélése tekintetében — viszont már teljes egyértelműséggel megragadhatóvá válik az a szükségképpen jelentkező különbség, amely a tárgyi világot és az eseménytörténetet a „naturalis” felidézés szintjén reprodukáló, de ezt az eseménytörténetet, ezt a perszifikált és nem-perszifikált, tárgyi-dologi világot mint teleológiai rendezett esztétikai struktúrát tisztázni képtelen elbeszélő tudatszintje és eme belső, eszmei-esztétikai összefüggést megteremtő, éppen a hősök tudatának, cselekvésének és sorsának alakítása, epikus formálása révén érvényesítő alkotó intellektusa között fennáll. Az elhatárolás alapját tehát végül is az a regényi formában tudatosított és tárgyasított valóságmodell mint objektív gondolati struktúra képezi, amely végezt ezt a bonyolult, az elbeszélő szava által empirikus mivoltában felidézett „világot” és e felidézéshöz nélkülözhetetlen elbeszélőfunkció alanyát magát is az epikus költő kénytelen volt létre hívni.

Ha az elbeszélői epika szöszövetének itt értelmezett szemantikai kettősségét nem ismerjük fel, nem is beszélhetünk — nemcsak *A félkegyelmű* esetében, de tágabb értelemben a regényi epikában sem — ábrázolásról. Ellenkező esetben tudniillik a „szerzői beszéd” minőségében felfogott „elbeszélés” az alkotó közvetlen formájú, „lírai” önkifejezéseként jelenik meg, ami egyúttal feltételezi azt is, hogy a „szerzői beszéd” monologikus szava tökéletesen alkalmas a szubjektív önkifejezésen keresztül megjeleníteni a valóság lényegi tartalmait is. Holott az objektív elbeszélőformák mindig is akkor váltak uralkodó műfajjá — amint ezt Dosztojevszkij és Tolsztoj kora és művészete is bizonyítja — amikor az élet, illetve a valóság valamely lényeges „dimenziója”, „metszete” nem tudott, „nem akart” a közvetlen „lírai” azonosulás formájában megnyilvánulni. Az epikus elbeszélés alanyának, a beszédfunkció hordozójának a hőskével rokon epikus determináltsága, az alkotó részéről történő objektíválása — azaz belső (*A hasonmás*, *Bűn és bűnhődés*, *A félkegyelmű* stb.), illetve külső és belső (*Fehér éjszakák*, *Feljegyzések az egerlyukból*, *Ördögök*, *A kamasz* stb.) önmozgásának biztosítása, a közvetlen szerzői beavatkozástól függetlenül, individualizált beszédevékenysége, esetleg reális tevékenysége is — azért válik szükségesszerűvé, mert ezt a regényformát olyan átmeneti korszakok realitása hívja életre, melyekre éppen az jellemző, hogy a valóságformával adekvát közvetlen (lírai, publicisztikai, filozófiai) tudatformája nincs, ilyenl maga a regényíró sem rendelkezik. Következőképpen, egyetlen „lírai tudaton” és ennek közvetlen formájú, monologikus megnyilatkozásán keresztül a világ fennálló rendje nem tud kifejezésre jutni, legyen

bár e „lírai tudat” — vagyis epikus tér és idő által nem-minősített, sorstermékekkel nem kontrollált, distanciált világkép, tudat — és monologikus szó alanya a hős, az elbeszélő vagy akár maga az író. Amint azonban a világ fennálló rendje nem tud adekvát módon kifejezésre jutni a közvetlen „lírai tudat és öntudat” aktivitásának kifejeződése révén (mint a lírában), amint a világállapot többé nem fogható egy szubjektum világképének kereteibe, egyéni igazságába, s ezért a világkép alanyának individualizált monologikus szava nem alkalmas többé annak kifejezésére, annak adekvát kifejezésére, ami rajta kívül van, amikor tehát nincs a korban olyan ideológiai tudatforma, amellyel a művész maradéktalanul azonosulhatna a világ megítélésében, vagyis: amikor maga a történelmi kor még nem termelte ki a szociális struktúra már esedékes megváltoztatására szolgáló válaszokat, megoldásokat, eszméket, azaz a közvetlen ideológiai formákat — minek következtében maga az alkotó is éppen azokat keresi —, minden ilyen lényegiségű korban követelően lép fel az a szükségszerűség, hogy az alkotó olyan regényszituációt teremtsen a korban vitában álló lényeges „lírai” tudatok, igazságok számára, amelyben éppen ezeknek a „perszifikálódott igazságoknak” a párbeszédén keresztül, eme történelmi dialógust folytató szubjektumok önkifejezésén és önmozgásán keresztül — ideologikus megnyilatkozásán, monologikus szaván és valóságviszonyán, valamint az ilyen „lírai” valóságviszony termékeként lezáruló sorson keresztül — epikusan distanciált formában ábrázolja a világot. Szükségképpen az epikában a valóság művészi megismerése, alkotói megítélése magának a valóságmozgás epikus modelljének megteremtése révén történik. Vagyis, amint azt *A félkegyelmű* elemzése is bizonyítja, Dosztojevszkij saját „önkifejezését”, álláspontját és világképét, tehát az epikus költő alkotó szubjektivitását nem közvetlen — mondjuk pl., a hősök vagy az elbeszélő „igazságához” tapadó — „lírai” azonosulás formájában, hanem műfaji áttétellel, két szinten — egy műfaji és egy műnemi struktúrán keresztül — *realizálódó regényi distanciával* juttatja érvényre. E distancia egyik formája az elbeszélő alak intellektuális önmozgásának biztosítása révén a regény *külső, elbeszélő struktúrájában* valósul meg (mint műfaji minőség), míg a másik — a párhuzamosan alakított központi sorsok (Miskin, Nasztaszja Filippovna, Aglaja, Rogozsin) s a velük páralel epizódtörténetek (Ivolgin tábornok, Ippolit, Burdovszkij) menetének és lezárulásának homogén törvényszerűségén, szerkezetén keresztül, a regény *belső, cselekményformájának* síkján tárgyiasul (mint műnemi minőség).

2. Epikus tér — elbeszélői látókör — cselekményidő. A művészi szándék tehát a megnevezetlen fiktív elbeszélő vonatkozásában éppúgy epikus eszközök áttételével, objektivált formában valósul meg Dosztojevszkij regényében, mint az alakokkal kapcsolatos álláspontja is. Ez az eszköz abban nyilvánul meg, hogy *A félkegyelműben* az ábrázolt tér, a „bemutatott”, a dialogizált és monologizált formában megjelenített események színtere, azaz a voltaképpeni *epikus tér* — egyfelől — és az *elbeszélő látóköre*, vizuális horizontja — másfelől — fedi és kölcsönösen feltételezi egymást: az ábrázolt világ regényi „toposzformája” az elbeszélő rögzített látószögén belül zajló folyamatok mozgástereként tárgyiasul, s a befogadó tudatban térképetként jelenik meg. Dosztojevszkij művészi szándéka itt tökéletesen nyilvánvaló: az elbeszélő impulzáló „fantasztikus történettel” kapcsolatos ismereteit — a valóságos tényeket és az interpretált adatokat egyaránt — az elbeszélő kizárólag a *pétervári-pavlovszki ábrázolt tér* közegeiből merítheti, s azon belül is a két tábornok-család mozgásteréből, annak a „bizonyos társadalmi rétegnek” (az elbeszélő meghatározása) a létszférájából, amelyet az egyik szereplő (Kolja Ivolgin) igen találóan így jellemez — „kaméliás urak, tábornokok és uzorások díszes társasága” (Tockij, Jepancsin és Ptyicin „társaságára” céloz), s amelyet összefoglalóan — Dosztojevszkij szavaival — a főváros „közép-felső rétegének” nevezhetünk. Az elbeszélő látókörének fix térhez kötöttségéből persze egyáltalán nem az következik, hogy csak az a „bizonyos társadalmi réteg” (a középnemesség) kerül ábrázolásra a regényben. Ebből csak az következik, hogy az elbeszélő korántsem mindentudó, s ezért a *pétervári-pavlovszki térvizonyokra* orientált látókörén kívül zajló eseményeket nem a „látott”, „személyesen tapasztalt”, valóságos tényeknek megfelelően reprodukálja, hanem azoknak az értelmezéseknek a bevonásával, ismertetésével, amelyekre a főváros, illetve a „nyaraló főváros”, Pavlovszk ábrázolt köreinek mozgásterében bukkan. Mit sem változtat a dolog lényegén, hogy ezek a számára objektíve leellenőrizhetetlen — s épp ezért ellentmondónak, „fantasztikusnak” megmarad — tényadatok, amelyek egyébként a „hallomások”, „szóbeszéddek” és „pletykák” szintjén vannak, ők sohasem elégítik ki, az így nyert ismeretekkel, ítéletekkel maradéktalanul sohasem azonosul, bár a nem látott kalandok tisztázni akarásától hajtva nagy mennyiségben igyekszik felhalmozni őket, de végülis minden esetben lemondva arról, hogy ezúton végérvényesen tisztázhatók volnának a ténylegesen lezajlott események.

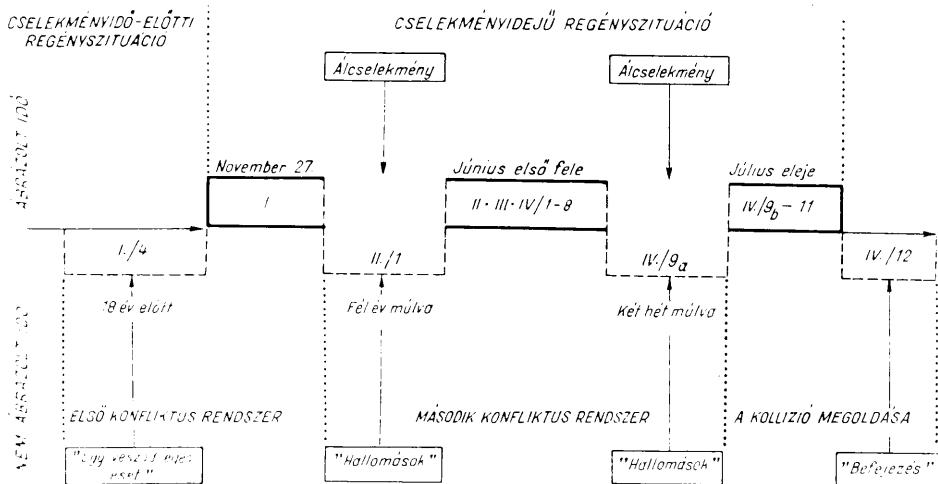
Így aztán Dosztojevszkij művészi elgondolásától, a mű epikus koncepciójától meghatározott kényszerhelyzetéből fakadóan az elbeszélő kettős funkciót tölt be a regényben: 1. a *cselekményidejű elbeszélés*, vagy egyszerűen a cselekményelbeszélés funkcióját akkor, amikor az említett térvizonylat keretei között, vagyis a látókörén belül zajló folyamatok egyidejű,

szimultán reprodukálását végzi és 2. a *cselekményidőn-kívüli elbeszélés* funkcióját, amely abban az esetben válik szükségszerűvé, ha az események, az elbeszélés középpontjában álló „kaland” történései látóköréből — s egyben az epikus tér-kontinuumból — kikerülnek; vagyis a cselekményidő megszakadása esetén. Mert lényegében arról van szó, hogy mivel térhez rögzített az elbeszélő pozíció s ezért nem követheti az elbeszélő alak a kalandok hőseit szándéka szerint — a cselekményidő megszakad (mint például az első rész eseményeit követően, amikor a Moszkvába távozó Nasztaszja Filippovna, Miskin és Rogozsin távolléte miatt az eseménytörténet félèves szakasza ábrázolatlan marad). S ami ennek mintegy pótlására az elbeszélés eredményeként ilyenkor létre jön, az nem más, mint a pétérvári-pavlovszki epikus tér keretei között jellemző vagy uralkodó *közvélemény* tolmácsolására (elbeszélői rendszerezésére, tipizálására) fordított beszédtevékenység, a valóságos cselekményidőtől lényegében eltérő időfelhasználás — tiszta elbeszélői idő, amely — szemben az első elbeszélőfunkcióval, az ábrázolt esemény sor kontinuitását biztosító narrációval — nem valóságos cselekményt, hanem teljesen érthetően *álcselekményt*, a közvélemény által torzított „kalandokat”, ahhoz „a bizonyos társadalmi réteghez” tartozó alakok (Jepancesin, Belokonszskaja, Ptyicin stb.) és a környezetükben forgó „mindentudó urak” (Lebegyev, Varvara Ardalionovna Ptyicina, Keller stb.) szerint fölöttébb szubjektíven és ellentmondóan értelmezett „tényeket” eredményez. Álcselekményt annyiban, amennyiben a nem-ábrázolt időintervallum eseményeit, személyes tapasztalatok hiányára hivatkozva, a közvélemény ellentmondásos interpretációja alapján próbálja — rendre eredménytelenül — rekonstruálni. Amit tehát az elbeszélő alak szava itt felidéz, az nem a ténylegesen megtörtént esemény, hanem bizonyos szereplők egymással ellentmondásos tartalmú szava; tehát az elbeszélői szó itt nem az epikus tények, hanem az alakok „szólamának” csatornája.

Az sem lehet kétséges most már, hogy az álcselekmény a tér és idő epikus egységét felüggesztő művészi eljárás eredménye. Ugyanis, míg az ábrázolt teret az elbeszélő látókörével hozta kölcsönös függőségi viszonyba Dosztojevszkij, addig az ábrázolt idő folyamatát (az ábrázolt esemény sor kontinuitását) a regény főhősének, Miskin hercegnek a sorsalakulásával állította determinációs összefüggésbe. A cselekményidő szerkezete, folyamatosságának és megszakíttatóságának logikája arról tanúskodik, hogy az ábrázolt idő epikus formája csak és kizárólag Miskin regényi tevékenységének — az elbeszélői látókör pétérvári-pavlovszki epikus térkeretein belül zajló — folyamatában, vagyis *ábrázolt* sorsának időtengelyén konkretizálódik. S ez egyben azt is jelenti, hogy a regény epikus terének egyidejű folyamatai csak a herceg „eszményi” időfelhasználásának és reális (cselekményidejű) sorsmozgásának metszőpontján kerülnek ábrázolásra: a regény valamennyi központi és mellékszereplője Miskin külső és belső tetteire, a miskini eszmék és cselekedetek által kínált alternatívára történő reagálása, válasz-cselekvése közben képezi az ábrázolás és a voltaképpeni regényi érdeklődés tárgyát. A regényalak mint epikus egzisztencia csakis ott és akkor ragadható meg a maga objektív önmozgásában, ahol és amikor az elbeszélő látókörétől határolt epikus téren belül tevékenykedő Miskin „eszményi” időfelhasználását az ő. egyéni időfelhasználása keresztezi. A cselekményidő szerkezete tehát a regényíró valóságos szándékát mutatja, azt az epikus gondolati struktúrát, amely annak eredményeként jött létre, hogy az alkotó a Svájcból Oroszországba érkező Miskin „eszményi” időfelhasználási kísérletével szemben megvalósítja a hős tettei által ebben a pétérvári-pavlovszki közegben hívott válasz-cselekedetek sorát, egy olyan — a többi szereplő részéről megnyilvánuló — reakció-sort, amely végül is a „pétérvári-pavlovszki Oroszországra” jellemző időfelhasználási mód jegyében zárja le (Miskin „eszményi” szándékától eltérő végeredmények felé deklinálva) a hős immár reális időfelhasználását tükröző sorsát.²

3. Sors-tárgyasulás — a regényi distancia belső formastruktúrája. A *félkegyelmű* című regény következetes epikai koncepciójának, fent elemzett idő- és tér-kezelésének megfelelően a cselekményidő tagolása, a kompozíciós építkezés egybeesést mutat Miskin késztéri Pétervára érkezésének, illetve onnan való távozásának időkereteivel. Ennek alapján a szakirodalom jelentős részében már szinte hagyománnyá vált az „egy regényben két regény” teória kritikátlan alkalmazása, amely lényegében az eseménytörténet síkján értelmezi a művet, „első regénynek” nevezve az Első részt, „második regénynek” pedig a hátralevő három részt. Holott a *cselekményforma* síkja, a szűzse logikája tökéletesen más értelmezést diktál. És ez az értelmezés csak akkor

² Dosztojevszkij tervei, elképzelései tökéletes összhangban vannak ezzel a regényben megvalósított epikus koncepcióval: „Az egész a hős alakján keresztül jut kifejezésre” — olvashatjuk egyik levezetésben. (Vö.: Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, 61.) Majd a kéziratokban ennek konkretizálásával összefüggésben a következőket: „Be kell mutatni a Hercegre cselekvés közben”, valamint azt, „hogyan hat vissza a Hercegre Oroszország”, „hogyan tükröződik Oroszország” egy „tökéletesen szép ember” sorsában. Vö.: Ф. М. Достоевский, Полное собрание сочинений (a továbbiakban: ДПСС), т. 9, 252, 237, 240—242. (Dosztojevszkij kiemelései.)



válík lehetségessé, ez a sík csak akkor megragadhatóvá, ha gondos, konkrét elemzés eredményeként feltárjuk az ún. „két regény” valóságos formai viszonyát, azt a belső epikus összefüggést, amely egyaránt rávilágít az alkotó tényleges szándékára, művészi felismerésére és ugyanakkor feltárja a Nasztaszja Filippovna és Tockij történetében kibontakozó konfliktusnak („első regény”), valamint a konfliktus megoldására irányuló miskini törekvéseknek („második regény”) az orosz valóságban gyökerező, közös szociális tartalmát. Ez esetben egyszer s mindenkorra mellőzhetőnek bizonyul az olyan, még ma is kísértő s a marxista műértelmezés szemszögéből teljesen elfogadhatatlan „metodológia”, amely — a művészi alkotást végső soron a szerző „hamis tudatának” kifejeződésére redukálva — egyebek közt azt hirdeti, hogy „Dosztojevszkij szociális, lelki és világnézeti meghasonlottsága” okozza *A félkegyelmű* című regény epikus egységének tartalmi-formai „kettéhasadását” egy „első társadalmi tragédiát jelentő, valóban művészi alkotásra és egy második „művészetellenes” regényre, amely úgy-mond éppen Miskin (Dosztojevszkij eszméitől táplált) törekvése révén „védelmébe veszi ugyanazt a nemesi-polgári társadalmat, amelyet a szerző oly találóan leplezett le az „első” regényben!”³

³ Vö.: В. Ермилов, Ф. М. Достоевский. Госиздат. худ. лит. М., 1956. Magyarul: *Jermilov, Dosztojevszkij. „Gondolat”,* Вр., 1959., 165–195 о. А. А. Белкин: Ф. М. Достоевский. (К 75-летию со дня смерти). «Знание», М., 1956. В. И. Этов: Достоевский. Очерк творчества. «Просвещение», М., 1968, стр. 246–323.

Ez a vulgáris irodalomkritikai tendencia, amely Dosztojevszkij szociális világképének ún. „kaotikus” jellegéből (*Етов*), vagy éppen személyiségének koholt „meghasonlottságából” (*Jermilov*), alkotói szemléletének pusztán *szubjektív okokra* redukált ellentmondásosságából kísérli minden áron levezetni a regény általuk deklarált „hiányosságait”, végső soron — képviselőik szándékától függetlenül — a századforduló dekadens törekvéseinek talaján fakadó irracionalista Dosztojevszkij-értelmezésekhez nyúlik vissza (*Мережковский, Volinszkij*). De másfelől olyan szemlémi ősoket is magának mondhat, mint a narodnyik *Mihajlovskij*, aki a szubjektív szociológia talajáról fogalmazza meg lényegében ugyanezeket a kijelentéseket. Az ilyen, meglehetősen „impresszionisztikus” magyarázatokkal korán szembehelyezkedett a tudományos igényű szovjet kritika. Az elsők között *Szkaftimov*, már a húszas évek elején, hangoztatta „a szerzői eszme önmozgásának” a két rész viszonylatában, összefüggésében is érvényes következetességét, a regény mind formai, mind tartalmi szempontból „bámulatos egységességről” tanúskodó felépítését. *Szkaftimov* azonban elsősorban a pszichológiai sík elemzését végezte el, módhozó olyan szinten, hogy ehhez később még Bahtyin sem tudott semmi lényegeset hozzátenni. (Vö.: А. С. Скарфтымов: Тематическая композиция романа «Идиот». In: Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. Худ. лит. М., 1972, стр. 23–88.) A cselekménykompozíció felépítésének, következetes belső logikájának bizonyítása mindazonáltal további kutatások tárgya maradt. Jórészt e probléma megoldatlanságából fakad, hogy *A félkegyelmű* írójának világképe, történelmileg szükségzerű, objektív, ill. szubjektív ellentmondásainak meghatározása sem mondható kimerített kérdéseknek.

A dolog pedig úgy áll, hogy a regény valóban két cselekményszerkezeti egységre: egy *cselekményidő-előtti* és egy par excellence *cselekményidejű regényszituációra* épül. Csakhogy a két cselekményszerkezeti egység „viszonya” merev cezurával nem minősíthető; összekapcsolódásuk és elkülönülésük „felülete”, „érintője” ugyanis nem az ún. „első regényen”, azaz az Első részen túl, hanem azon belül tapintható ki. A mellékelt ábra, amely a cselekményidő tagolásának és a regény architektonikájának kapcsolatát hivatott bemutatni, szintén arról tanúskodik, — ha fölöttébb sematikus formában is — hogy a cselekményidő első napja — „november huszonhétike” — egyben a cselekményidő-előtti regényszituáció („egy vesződséges eset”) ábrázolásra nem került eseményeinek — Nasztaszja Filippovna és Tockij 18 évre múltba nyúló történetének — utolsó, immár ábrázolt napja, éles sorsfordulókat hozó záróepizódja is. Ugyanakkor ez a nap, Miskin Pétervárra érkezésének pillanataival egyszersmind megnyitja a herceg héthónapos oroszországi tartózkodására épülő tulajdonképpeni regényszituáció eseménysorát is. Úgyhogy itt az „utolsó” nap egyben „első” nap is: a Nasztaszja Filippovna „előtörténetére” épülő *konfliktushelyzet megoldásának* napja egyszersmind egy általánosabb érvényű *kollízió kialakulásának* kiindulópontja; éspedig éppen azáltal válik ilyen alaphelyzet startpontjává, a cselekményidejű regényszituáció bázisává, hogy Tockij és Nasztaszja Filippovna „magánkonfliktusának” megoldásába ezen a ponton és ezen a helyen (Pétervár — „november 27”) kapcsolódik be aktívan és egyidejűleg Miskin, Rogozsin és Aglaja. Ez pedig valamennyiük életének irányváltását, sorsának a korábbi kerékvágásból való „kizökkenését” eredményezi, egy új, regényi érdeklődésre számot tartó tevékenységet — epikus tér és idő által is minősített időfelhasználás — kezdetét hozza magával. Az első rész epikus funkciója éppen abban áll, hogy a cselekményidőt megelőző periódusban egymástól teljesen függetlenül alakult életutakat, a központi alakok — Miskin, Rogozsin, Aglaja — sorsát Nasztaszja Filippovna „esete” kapcsán.

Ezzel van összefüggésben továbbá az is, hogy a kritika-történetben nem került az őt megillető helyre *Szaltikov-Scedrinnek* a regényről és Dosztojevszkij realizmusának sajátosságairól szóló, abban a korban egyedülálló, de még ma is aktuális értékelése. Ennek esztétikai tartalma még szinte teljesen kimerítetlen, ideológiai vonatkozása pedig lényegében történelmietlen interpretációk sorozatának esett áldozatul (Borscssevszkij, Jermilov, Gusz). A legfrissebb kutatások a Scedrin-cikk gyökeres újraértelmezéséért szállnak síkra. (Vö.: *К. Н. Ломухов: Достоевский и Толстой. Достоевский — художник и мыслитель*. М, 1972, 495—499.) A dolog jelenlegi állása abban foglalható össze, hogy Scedrin csak „stratégiailag”, a távoli szocializmus-perspektíva igénye tekintetében tartja Dosztojevszkijt szövetségesnek, míg „taktikailag”, úgymond, szembehelyezkedik A félkegyelmű alkotójának ítéleteivel. Holott a Dosztojevszkijjel azonos történelmi-társadalmi problematikával — a reform utáni felemás kapitalizálódási folyamat és a válságba jutott „nihilizmus” következményeivel — birkózó, a taktikai kérdésekben nem kevésbé bizonytalan Scedrin kétségtelenül örökérvényű megállapításokat tett mind a regényíró *progresszív eszméi törekvéseit és objektív művészi módszerét* illetően, mind pedig a regénynek az említett történelmi szituáció antagonizmusában — tehát egyáltalán nem az alkotói szemlélet „meghasonlottságában” — gyökerező, döntően objektív ellentmondásait illetően. E történelmi ellentmondások feloldására szolgáló „recepttel” sem Dosztojevszkij, sem Scedrin, de Csernisevszkij sem rendelkezett, s objektíve nem is rendelkezhetett. A kiváló szatíráról és kritikus — akár cikkének szövszerinti, akár átvitt értelmét vesszük — nem vállalkozott Dosztojevszkij „kioktatására”, lévén hogy a regényben ábrázolt ellentmondások realitását maga is elismerte, végleges megoldásuk lehetőségét a szó legszorosabb értelmében a távoli jövőbe helyezte. Ugyanakkor e jövőbe vezető utak szellemi mozgalmában, a társadalmi gondolkodás művészi formáinak területén Dosztojevszkijt — mint teljesen „különálló jelenséget” a kortárs „belletristák” között — éppen annak alapján helyezte a realista irodalom élére, hogy A félkegyelmű írója nemcsak a távoli közös eszmény kutatásában, de az aktuális — fölöttébb „kaotikus” képet mutató — társadalmi ellentmondások feltárásában, leleplezésében, egyebek közt a mozgalom torzulásainak elemzésében is mélyebbre hatol, mint bárki más. Másfelől viszont felhívta a figyelmet egy, a korábbi Dosztojevszkij-regényektől idegen esztétikai problémára is, ami mindezeideig szintén elkerülte a kutatók érdeklődését. Scedrin ugyanis rámutatott arra, hogy „az ún. nihilisták”, a 60-as évek mozgalmának szélsőséges irányzatait (terrorizmus, anarchizmus) célba vevő néhány epizódban (Burdovszkij, Ippolit) Dosztojevszkij az ő objektív regényi elemzésétől idegen módszerhez, a szubjektívebb természetű szatírai tipizációhoz folyamodott. A regény és erkölcsrajz e néhány epizódon belül megkísérelt — a struktúra egészének egyensúlyát nem veszélyeztetve — szimbiozist Scedrin nem tartotta Dosztojevszkij művészetében célravezetőnek. Vö.: *М. Е. Салтыков-Щедрин: Собрание сочинений в двадцати томах*. М., 1970, т. 9, 411—419.

Scedrin értékelésének ideológiai és esztétikai aspektusairól részletesebben l.: *Анна Ковац: К вопросу об объективной манере Ф. М. Достоевского в романе «Идиот»* (Оценка М. Е. Салтыкова-Щедрина). „Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica Moderna”, Tomus V. 1974, 89—101.

szoros szálakkal egymáshoz ötvözi, s az összeötvözés folyamatában kibontakoztatja a regény alapkolliózióját és szituációját, amely immár négy egyenrangú sors alakításán fog nyugodni. A kizökkenésben összefonódó sorsokat a továbbiakban paralel mozgattással — egy határozott általános törvényszerűség determinációjáról „az élet hatalmas lényegének” (Dosztojevszkij) alkotó felismeréséről tanúskodva — viszi a regényíró a „kaméliás urak, tábornokok és uzorások” társadalmával való végső összeütközések felé. Ennek a tulajdonképpeni regényi tevékenység-ciklusnak, a kizökkenés életidő „eszményi” felhasználására fordított törekvésnek az eredményeként Nasztaszja Filippovna, Rogozsin és Miskin (valamint Ivolgin tábornok, Ippolit) sorsa — a Dosztojevszkij által megragadott szociális törvényszerűség lényegére utaló végeredménnyel — egyéni tragédiáisorozatba fordulva *lezárul*. Míg a negyedik főhős, a tábornoklány Aglaja — aki egyrészt az említett sorsfordulók napján ebbe a kollízióba „belekeveredett”, másrészt a „szegény lovag” itt tanúsított tettei és eszményei alapján Miskinben végre maga is követendő „ideálra” vélt találni — a tragikus végkifejlet pillanatában sorsának kizökkenési folyamatát egy váratlan aktussal befejezi: a hősnő egyszerre szakít szociális környezetével, a feudális arisztokrácia felső, uralkodó köreire orientálódó, polgárosodó közép-nemesi tábornoksaláddal és ugyanakkor a gyakorlatban próbára tett és kudarcot valló „komoly” Don Quijote-i, eszményével” is. Megrendült világképpel lép egy új tevékenységi ciklusba, ennek története, epikus konkretizálása azonban már nem valósul meg, nem valósítható meg ebben a regényben. Kizökkenett sorsa perspektívakusan nyitott marad, újabb „eszményi” időfelhasználási kísérlete („... tagja lett egy Lengyelország visszaállításáért küzdő külföldi bizottságnak . . .”) minősítetlen marad, újabb regényi gondolati forma, epikus próbatétel tárgyát képezhetné.

A regényi distancia belső formája, a cselekményforma struktúrájában tárgyiasított sorsmozgások epikus eszköze útján megvalósított művészi valóságanalízis és tudatos — éppen ennek a regényi analízisnek az eredményeként tudatosuló — alkotói világkép és tárgyalagos állásfoglalás (szintézis) alapozza meg Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regényének s tágabb értelemben realizmusának — már (és csak) a legmélyebb kortárs-gondolkodók, Belinszkij, Dobroljubov és Scsedrin által is bizonyított — *objektív módszerét*, az alkotó maradéktalanul *epikai valóságviszonyát, regényi-analitikus gondolkodásmódját*. Dosztojevszkij objektív regényének és művészi magatartásának a titka abban áll, hogy a mű a valóság ontológiai — társadalmi létre és történelmileg lényeges vagy tipikus tudatra vonatkozó — mozgásformáit rögzítő és tudatosító alkotói-megismerési folyamat objektívációjaként jön létre. Így a dosztojevszkiji regénytípus egyszerre epikus valóságmodell és a valóságról alkotott szerzői álláspont, ítélet regényi formája is; olyan forma tehát, melyben az alkotó világképe és a mű valóságképe a már elemzett külső és belső regényi distanciaformák közvetítésével-áttételével egységes regénystruktúrában azonosul. Azoknak az elsajátítási formáknak az analógiájára, amelyek a világ megismerését és ábrázolását egységes folyamat objektívációjaként rögzítik — Dosztojevszkij regényét „*objektív gondolati formaként*” (Marx) lehet meghatározni.

A félkegyelműben — mint ilyen „társadalmilag érvényes, tehát objektív gondolati formában” — is ennek a regényi elemzésnek köszönhetően alkot Dosztojevszkij olyan pontos, a történelmi szituációval adekvát modellt, „pillanatfelvételt” az orosz társadalom állapotáról, mozgásirányáról, tipikus tudati és létbeli következményeiről, pontosabban ezek szociális tartalmáról, lényegéről, amelyet a 60-as évek Oroszországról ezidőtájt csak Engels adott (1874) híres Tkacsov-bírálatában: *Az oroszországi társadalmi viszonyokról* című munkájában.

A regényben ábrázolt események és konfliktusok színterét képező két tábornoksalád „pétervári-pavlovszki mozgásterének”, életszférájának és társadalmi sorsának bemutatásával világosan jelzi az író a hűbéri rend alapzatainak, a középnemesség különböző rétegeinek éppen a 60-as évek végére különösen felgyorsuló és most már nyilvánvalóan megállíthatatlan visszafordíthatatlan bomlási, széthullási folyamatát, mint a monarchia által végrehajtott polgári reformok egyik lényeges termékét: egyfelől, *kapitalizálódását* (Jepancsin-család), másfelől szociális *degradálódását* (Ivolgin-család) és tömeges *proletarizálódását* (Ippolit, Burdovszkij, Keller, Ferdiscsenko stb.). A „házassági szerződések” szövegetésén, Jepancsinéknak a hűbéri arisztokrácia „felső” — továbbra is hatalmon maradó — köreire (Belokonszkaja, Scs. herceg, Jevgenyij Pavlovics stb.) orientálódó társadalmi törekvésén keresztül pedig pontos diagnózist ad Dosztojevszkij a korszituációt (és hőseinek sorsát) meghatározó orosz „élet hatalmas lényegéről”, annak a — hűbéri rend eme közép-nemesi rétegéből kinövő — liberális polgárságnak az egyre agresszívebb hatalomra töréséről, amely voltaképpen már az 1861-es kompromisszum óta szövetségese — jóllehet a politikai hatalomból még kirekesztett szövetségese — volt a monarchista arisztokráciának.

A központi hősök sorsának „párhuzamos” alakítása, az életutak „tömeges” kizökkenésnek vagy prózai lezárulásának belső törvényszerűségére utalva, még pregnánssabban tanúskodik *A félkegyelmű* c. regény mint objektív gondolati forma „társadalmi érvényességéről”. A központi alakok valóságos, bár többnyire még elszigetelten jelentkező — de egyébként éppen a

fent vázolt nagy szociális mozgások hatására létrejövő — társadalmi szükségletek, érdekek, demokratikus törekvések megszólaltatói és megsemmisítői. A köztük zajló *párbeszéd*, amely ezeknek a törekvéseknek az — elszigeteltségéből és közös érdekeinek fel nem ismeréséből fakadó — eszmei konfliktusát és polémiáját tükrözi, nem a regény alapkollíziójának, hanem „intrikájának” síkjában fekszik. A perszifikált tárgyiasság formájában ábrázolt társadalmi szükséglet, a Miskin, Nasztaszja Filippovna, Rogozsin, Ippolit törekvésében megnyilvánuló „társadalmiság” — miként a kor valóságában — a regényben is összehangolatlan, de alapjában véve, szociális tartalmát, demokratikus irányultságát tekintve *párhuzamos törekvések*, melyeknek közös, de Miskin kivételével még egyikőjükben sem tudatosult, vagy csak részben felismert (Nasztaszja, Aglaja, Ippolit, Rogozsin) alapkollíziója van, s ez „a kaméliás urak, tábornokok és uzsorások” velük ellentétes törekvésétől meghatározott élet rendje ellen irányul.

De túl ezen, az említett hősök tudat-síkján, illúzióikban és felismeréseikben ugyanaz a szociális törvényszerűség lepleződik le, amely „eszmenyi” kitorési szándékukat is a már ismert módon berekeszti. Vagyis: az alakok szintjén ez a társadalmi törvényszerűség a külső és belső aktusok regényi körforgásának, valamint a sors lezárulásának objektív logikájaként jelenik meg. Vegyük Nasztaszja Filippovna példáját. Az utái birtok leégése, apja halála, a család széthullása, azaz a szociális katasztrófa beteljesedése után egyéni életidején kívül neki semmije sem maradt. S ezt az életidőt Tockij a kurtizán „munkaidejévé” változtatja, 18 évre kisajátítja, saját élvezeti idejévé teszi. Tockij eljárása azonban abban „a bizonyos társadalmi rétegben”, amelyet Dosztojevszkij nagyítólcencse alá vett, még így is jótétemény számba megy. Csak Miskin megjelenése és Nasztaszját egyértelműen felmentő szava döbbsenti rá végérvényesen magát Nasztaszja Filippovnára is arra, a benne már egyébként lappangó és kitörni kész öntudatra, hogy ő kurtizán múltja ellenére is *ártatlan*, s így sem Gánya, sem Rogozsin nem tarthat rá igényt. De ugyanakkor tudatosul és elevenen tovább él benne az is, hogy bár ő teljesen ártatlan abban, amivé tették, még sem teheti többé soha nem történte „közönséges” múltját, hosszantartó kihasználásának produktumát, immár jóvátehetetlen sorsát, melynek tudatában neki végül is meg kell tagadnia a herceg által felkínált házasságot, az „újjászületés”, a „feltámadás” egyetlen — de végső soron helyesen látszólagosnak ítélt — lehetőségét. Ezt a végső felismerést előzi meg az „ártatlan vagyok” — „romlott vagyok”, „Miskinnak való vagyok” — „Rogozsinnak való vagyok” belső polémia, tudati kettősség — az ő külső és belső aktusainak motivációja, amely a szociális sorsát tudatosító egyén aktivitásának pszichológiai terméke, egy olyan tudati aktivitás, amely az „életmentési kísérlet” helyzetében méri fel megannyiszor — hol Miskinhez, hol Rogozsinhoz vetődve — rehabilitálhatatlan múltját és kitorési-újjászületési lehetőségeit. Nasztaszja Filippovna útja a regényben nem más mint a sors tudatosulás eredményeként előálló egzisztenciális szituáció megoldására tett meg-megismétlődő kísérlet, kikökökelt életidejének helyreállítására vonatkozó reménykedés próbálkozás és minduntalan megújuló kiábrándulás. Ő az „eszmenyi”, önreprodukciós időfelhasználás lehetőségeit faggatja kétségbeesetten, s ebben a vergődésben egyetlen és reménytelen támasza Miskin herceg. Itt viszont éppen sors tapasztalata és öntudata, ártatlanságának és büntudatának feloldhatatlan ellentmondása miatt mond nemet Miskin nem teljesértékű alternatívájára. Ugyanakkor míg az ilyen egyéni-társadalmi tapasztalattal, sors-tudattal még nem rendelkező Aglaja Miskin alternatíváját mint „eszmenyi” modellt követhetőnek ítélt meg, s ez bőségesen elegendő is ahhoz, hogy első önálló határozott, személyiségét mutató és minősítő lépését megtegye: a közönséges „tábornok-létformát” megtagadja, szociális helyzetét megváltoztassa, és — jöllehet „eszmenye” trónfosztása árán, egyéni megrendülése nyomán — új tevékenységi modell után nyúljon; de most már nem oroszországban, hanem külföldön — ez az új ciklus azonban a regényben nem-ábrázolt jövőre vonatkozik. Aglaja, akinek „kinőttek a szárnyai, de nincs hová repülnie” Miskin alternatívájában kezdetben éppúgy mentőövre vél találni, mint majd Anna Karenina Vronszkij gróf szerelmében. Másfelől viszont Anna Karenina éppúgy múltja, Kareninné ki-szolgáltatott ifjúsága jóvátehetetlenségének egyre mélyebb tudatosítása, egyre teljesebb felismerése miatt rohan egyéni tragédiájába, miként Nasztaszja Filippovna is. Ugyanakkor, töle eltérően Anna még nem tud előre nemet mondani Vronszkijnak, mert még pusztán véletlennek, kijavítható, helyrehozható tévedésnek véli korábbi életét, vagyis, mert hiányzik még belőle — miként Aglajából is — az a szociális tapasztalat, amelynek tudatában — egyfelől — Nasztaszja Filippovna Dosztojevszkijnél már a legelején a végső nemet mondja Miskin hercegnek, másfelől — Katyusa Maszlova Tolsztojnál, majd harminc év múlva, ugyancsak nemet mond Nyehljudov hercegnek. Nyehljudov persze — eltérően Miskintől — büntudata, erkölcsi megrendülése nyomán, saját „feltámadása”, újjászületési igénye kategorikus imperativusát követve fordítja minden idejét arra végső soron, hogy visszarántsa Katyusát egy számára megalázó, nem érzelmileg, csupán jogilag szentesített, de Nyehljudov bűnhődését, megtisztulását, felmentését biztosító viszonyba — a polgári házasságba. (Ezt a mozzanatot nevezi egyébként Dosztojevszkij a tolsztoji „kereső” hősök „erkölcsi egoizmusának”, és épp ezáltal különböznék ez utóbbiak Miskin altruizmusától.) Ám Katyusa Maszlova számára — akinek ugyanúgy semmije

sincs egyéni életidején kívül, mint Nasztaszja Filippovának — megteremtődik már az a lehetőség, amely Nasztaszjának még nem volt adva: az *egyéni idő értelmes társadalmi felhasználásának lehetősége*. Úgyhogy Katyusa regényi életútjában bizonyos fokig Nasztaszja és Aglaja sorsmodellje fonódik össze, és hogy összefonódhatott, jelzi a történelmi szituáció lényegi megváltozásából fakadó különbségeket, de egyben Tolsztoj nagy horderejű történelmi felismerését is. Nyehljudov felett ítélkezik ugyanis, amikor Katyusát teljesen indokoltan forradalmárokat követő perspektívához juttatja el; azt a Katyusa Maszlovát, akinek a sorsában Nasztaszja Filippovna „közönséges” múltja és Aglaja megkezdett vagy csak lehetséges jövőjének „poézise” már úgy realizálódik, mint ábrázolható jelenvalóság. Nasztaszja számára pedig még Miskin által sincs „feltámadás”, nincs újrakezdés. Szinte „helyette” lép Aglaja, aki ugyan tiszta lappal indulhat, de még így sem világos — s a 60-as évek végén még nem is lehetett világos — hová is vezet majd útja. Ebből a szempontból viszont Nasztaszja Filippovna és Anna Karenina sorsa mutat történelmi analógiát: nincs hová menniük!

4. Miskin herceg alakja és a „pozitív ember” problémája. Vajon az elmondottak ismeretében felvethető-e egyáltalán kellő komolysággal Miskint illetően Dosztojevszkij „eszményteremtő szándékának” kérdése? Miskin alakja és regényi funkciója, az írónak hőse eszméihez fűződő viszonya, mindenesetre, nemcsak *A félkegyelmű*, de az egész életmű egyik legvitatottabb és még csak megközelítően sem tisztázott problémája. Erre utal egyebek között a filológiai tények polárisan ellentétben értelmezésén alapuló elképzelések „békés egymás mellett élése” a tárgyat érintő munkák egész sorában. Vannak kutatók, akik úgy vélik, hogy Miskin a szerző „erkölcs-filozófiai” nézeteinek, vagy éppen a helyesen feltárt szociális problémákra adott „messianisztikus” válaszainak hordozója, Dosztojevszkij eszméinek közvetlen szócsöve. Vannak, akik a megbékélést hirdető — mások viszont ellenkezőleg: az eretnek — Krisztus időtlen alakjának, úgymond Dosztojevszkij „emberideáljának” inkarnációját, illetve a szerző „szándéka ellenére” megvalósult kudarcát vélik tetten érni a herceg alakjában. Az itt vázolt elképzelések képviselői szükségképpen szembe állítani kényszerülnek Dosztojevszkij — általuk tételezett — „eszményteremtő szándékát” a herceg törvényszerűen motivált — műkonceptióra alapozott — kudarcáról tanúskodó regény objektív tartalmával, „társadalmi érvényességével”, történelmi hitelességével — s így metodológiai feloldhatatlan ellentmondásba keverednek. A „polifónikus” regényfelfogás hívei tartózkodnak ugyan az alak és a szerző eszméinek direkt vagy indirekt azonosításától; ám éppen azért, mert ennek az erőteljes elhatárolásnak egyébként — az alakok tudatszintjét vizsgáló elemzés szempontjából — pozitív módszerét túlhajtják érvényességi körén, műkonceptióvá, sőt regényelméleti alapvetéssé duzzasztva azt, végül is visszacsúsznak a fenti — tudományos vonatkozásban bizony igénytelenebb — értelmezések következtetéseinek szintjére. Arra az álláspontra, hogy alkotó és regényhős világképe lényegében egyenértékű csakhogy nem az azonosság értelmében — mint az előző felfogás képviselői képzelik —, hanem abban a fenomenológiai értelemben, miszerint a regényíró aspektusából a hős úgymond „válaszolni kész” autentikus vitapartner, s mint ilyen sohasem válhat a szerző megítélés objektumává. Végül vannak olyan kísérletek, amelyek Miskin alakját, „szociális illúzióit” történelmileg konkrétan, a korabeli orosz valóság talaján szemlélve próbálják megérteni (Szkafimov, Szakulin, Fridlender, Csirkov, Nazirov, L. M. Lotman).⁴ Elsősorban ezeknek a kutatóknak valóban jelentős tudományos eredményeit (valamint a „polifónikus” koncepció gazdag poétikai vívmányait) hasznosítva oldható meg egy összesszerű új felfogás megfogalmazása és bizonyítása. Természetesen csakis úgy, hogy e kutatások tükrében komplex módon kell újraelemezni Dosztojevszkij ember- és regénykonceptióját, az alkotó folyamat során létrejött kéziratok szövege és a regényi objektiváció belső összefüggéseit, a publicisztikai és epizotálaris hagyaték idevonatkozó részét.⁵

Egy ilyen újraértelmezés eredményeként bebizonyítható, hogy semmiféle lényeges, a regénykonceptió alapeszméjét érintő ellentmondás nem mutatható ki az epikai teleológiát mozgató alkotói szándék és az objektiváció belső tartalma között. A művészi szándék filozófiai

⁴ Vö.: *A. Szkafimov: idézett mű. П. Н. Сакулин: Работа Достоевского над «Идиотом». Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. М. — Л., 1931, 169—290. Г. Н. Фридлендер: Реализм Достоевского. М. — Л., 1964, 218—277. Н. М. Чирков: О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М., 1967, 115—147. Р. Г. Назиров: Герои романа «Идиот» и их прототипы. «Русская литература», 1970, № 2, 114—123. Л. М. Лотман: «Особенный» и «положительно прекрасный» человек. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, 243—389.*

⁵ Egy ilyen összefoglalás és poétikai elemzés kísérletét I.: *Арнод Ковач: Поэтическая идея и поэтика формы романа «Идиот». Магистерская диссертация. Будапешт, 1974. (Кézirat.)* És még: Генезис идеи «прекрасного человека» и движение замысла романа «Идиот» (Соотношение концепции человека и романа). *Studia Slavica* 1975. 3—4. 309—331.

tartalma mögött Dosztojevszkijnek a 60-as évek során kikristályosodott emberfelfogása húzódik meg,⁶ amely annak a „kétfrontos” szellemi küzdelemnek az eredménye volt, melyet az „emberi természet” *racionalista* és *naturalista* felfogásának elvont antropológizmusa ellen vívott. Vitatkozva a korban oly nagyhatású felvilágosítói eszmékkel, az emberi lényeg kérdése kapcsán is hangsúlyozza, hogy „... a világon semmi sem történik elvontan, a jelen történelmi életfolyamattól függetlenül...”, s ezért az, amit a francia felvilágosítók óta „*l'homme de la raison*”-nak és „*l'homme de la nature*”-nek neveznek — mint írja — „... csak bábu, amelyik nem létezik”.⁷ Ebből az alapállásból veti el mind az „értelmes egoizmus” gondolatán alapuló csernisevszkiji ideált, mind az „öntökéletesítés-péllda mutatás” gondolatán nyugvó moralizmusra, ill. a „morál-előtti” patriarkális tisztaságra hivatkozó reousseaui-tolsztoji eszményeket, mondván: ezek az „emberi természetről” és az „összemberiségi ideálról” alkotott helytelen, történelmietlen „absztrakciók”, ahogy ő nagyon is találóan nevezi, az emberi agy „általános gondolkodásának” félrevezető produktumai, nem a „valóságos élet”, „a történelmi életfolyamat” által kitermelt és próbára tett eszmények. Dosztojevszkij szerint ugyanis minden, az „ember individuális természetére” hivatkozó elmélet „egyéni alapon” („na licsnom nacsale”) véli megvalósíthatónak eszményeit, márpedig szerinte az eszményt — a Miskin által is hirdetett — „testvériséget... nincs honnan venni, ha magában a valóságban nincs jelen”.⁸ Innen érthető meg aztán a „pozitív szép ember” problematikájával kapcsolatos egyértelmű álláspontja és kijelentése, amely egyébként éppen Miskin alakjának megalkotása idején és vele összefüggésben fogalmazódott meg: „... az eszmény — sem a miénk, sem pedig a civilizált Európáé — még távolról sem munkálódott ki”.⁹ A lényeg tehát az, hogy Dosztojevszkij mindig határozottan megkülönböztette — s ez szociális és regényi gondolkodásának közös fő kritériuma volt — a konkrét személyiséget, az egyén életfolyamatát, tetteit és sorsát az ő eszményeitől, ugyanakkor mindkettőt mint társadalmi, történelmileg konkrét társadalmi terméket igyekezett megérteni és értékelni. Ezzel magyarázható például az is, hogy miközben Raskolnyikov és Miskin, Iván és Aljosa Karamazov tiszta szándéka, törekvésének pátosza egyaránt közel áll szívéhez, mégis — úgy jobb sorsra érdemes életükért, mint „hamis” eszméikért vagy fölös illúzióikért a szociális berendezkedést vádló aktuussal — egy még mélyebb igazság nevében buktatta meg valamennyiüket.

Ami *A félkegyelművel* kapcsolatos konkrétabb tényeket illeti, itt meg kell elégednünk a leglényegesebbekkel. Az előkészítő anyagokban Miskin „poézisének”, „szociális meggyőződésének” titkát „az egyéni jöttét hasznosságába” vetett naiv hitében határozta meg Dosztojevszkij.¹⁰ S amikor regényi-analitikus gondolkodásának megfelelően — a kéziratok és levelek egybehangzó tanúsága szerint — ismétlődő kísérleteket tesz ennek az alapeszmének az epikus konkretizálására, tehát olyan sorssal záruló tevékenységi ciklus megkonstruálására, amelyen belül a hős „eszményi” időfelhasználási törekvését s ebből fakadó külső és belső tetteinek önmozgását éppen „az egyéni jöttét hasznosságának” gondolata motiválja, sorra idézi fel e „szép emberi” szándékból fakadó tevékenységi modell irodalmi — de nem csak irodalmi — prototípusait. S természetesen nemcsak a szakirodalom által túlépontonál elvont Krisztus alakját, hanem az e tekintetben nem kevésbé pregnáns „komikus” Don Quijotét, a nyugateurópai regény lovagját és a „hősi” Ilja Muromecet, az orosz eposz központi figuráját. Ezek poézisét az „excentritás” fogalmával jelöli, emberi lényegük megvalósulásának feltételét a tevékenység társadalmi „külpontosításában”, a közösség „megváltására” vagy megteremtésére irányuló *közvetlen egyéni cselekvésben látja*. E modellben — felfogása szerint — az „egyéni jöttét” a közösségért vívott — s az önfeláldozásig terjedő — *küzdelmes élet* fogalmával ötvöződik. Innen pedig már könnyen belátható Miskin herceg „szociális meggyőződésének” és „poézisének” aktualitása, kapcsolata az orosz demokratikus törekvésekkel — egyfelől, másfelől

1

⁶ Dosztojevszkij világlképének és művészetének alapvető kérdéseiről az 1860-as évek első felében újszerű és komplex elemzést ad: *Meszerics István*: Dosztojevszkij szellemi drámája, Budapest, 1974.

⁷ Vö.: »Вы верите в l'homme de la raison, l'homme de la nature и de la vérité и не замечаете, что он — кукла, которая не существует. Напротив, l'homme de la nature et de la vérité есть тот, который есть.«

»Поймите же нас ... ничего на свете не происходит отвлеченно (вне настоящей, исторической жизни) ...«. *Неизданный Достоевский*. Записные книжки и тетради 1860—1881 гг. Литературное наследство, т. 86, М., 1973, 256—258.

⁸ ДПСС, т. 5, 79.

⁹ Ф. М. Достоевский, Письма, II, 71.

¹⁰ Vö.: »Главное социальное убеждение его, что экономическое учение о *бесплодности единичного добра* есть нелепость. И, что все-то, напротив, на *личном* и *основано*.« ДПСС, т. 9, стр. 227. (Dosztojevszkij kiemelései.)

viszont — a felvilágosítók eszmekörével, s következésképpen eme eszmék oroszországi modifikációival.

Történt már említés arról, hogy *A félkegyelművel* napirendre tűzi és további művészetében napirenden is tartja Dosztojevszkij azt a korábbi művekben csak áttételesen érvényesülő problematikát, amely az ún. „közép-felső rétegek” 1861 utáni történelmi szerepével és sorsával kapcsolatos. Így aztán nem véletlenül kerül, éppen a regény megírásának idején, érdeklődésének homlokterébe *Lev Nyikolajevics Tolsztoj* grófnak — Dosztojevszkij szavai szerint — „nemességünk történetírójának”, valamint az „európai eszmék” oroszországi beáramlásának s az orosz nemesség tudatában való meghonosodása ábrázolójának moralizáló kiütkeresése. A tolsztoji pedagógiai kísérleteket is szem előtt tartó Dosztojevszkij nyomban kitapintja nagy kortárs eszméinek *rousseau-i* gyökereit: autobiografikus hőseinek erkölcsi újjászületésén alapuló törekvéseit, a tolsztoji „öntökéletesítés” és „patriarkalizmus” gondolatát a „genfi polgár”, *Rousseau* eszméire vezeti vissza, s ezt olyan „erkölcsi egoizmusnak” minősíti, amelynek talajáról ő csak „polgári eszmények” megvalósulását tartja lehetségesnek. Ugyanakkor Tolsztoj igéjét — a *Háború és béke* megítélése közben — „földesúri szónak” nevezi, őt magát a „nemési irodalom” utolsó hatalmas alakjának, akivel — mint írja — „... lezárul majd történelmünk »nevelői« (felvilágosítói — K. Á.) periódusa”.¹¹ Így a „földesúri szó” dosztojevszkiji fogalma egyaránt illeti Tolsztojnak a nemesség történelmi szerepével kapcsolatos — csak az *Anna Karenina* megírása közben megingó s majd még később a *Feltámadás* idején teljesen szertefoszló — illúzióit és ugyanakkor *rousseau*-ista moralizmusát. Pontosabban fogalmazva, azt kell mondani, hogy saját „új szavát”, a már nem aufklárista ígét faggató-fogalmazó Dosztojevszkij a felvilágosodás *rousseau-i* emberkoncepciójának — a Tolsztoj által átvett öntökéletesítés és patriarkalizmus eszméinek — a gondolati meg nem haladásából¹² eredezteti Tolsztoj „szociális illúzióit”, melyek Dosztojevszkij szemében egyben a nemesség legkiválóbb képviselőinek egyre anakronisztikusabbá váló, de történelmileg tipikus és indokolt kiütkereséseivel voltak azonosak.

Végso soron — de nem kizárólagosan — ezek az orosz valóságban gyökerező jelenségek válnak társadalmi-ideológiai altalajává Miskin herceg „szociális illúzióinak” és „szép emberi” törekvéseinek, akit Dosztojevszkij nagyon is megfontoltan és határozott kritikái éllel nevezett el *Lev Nyikolajevics*-nek, aki bizonyára nem véletlenül Svájcban, egy genfi orvos-pedagógus patriarkális viszonyok közt működő intézetében gyógyulva-nevelkedve nyeri el az erényt megelőző *természetes jószág* státusát, hogy erre saját „pedagógiai rendszert” építsen fel, mielőtt visszatér „az emberek közé”, aki ezt a „rendszert” előbb Marie, majd Nasztaszja Filippovna „feltámasztása” érdekében kénytelen működésbe is hozni, de így sem tudván elejét venni sem az egyik, sem a másik tragédiájának, s akit végül nem minden ok nélkül vádolnak Oroszországban azzal, hogy a paradicsom evilági berendezése azért fog neki nehezen menni, mert túlságosan is „*svájci módra értelmezi az embert*”.¹³

¹¹ Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, 79, 365.

¹² „Az, hogy képtelenek kimondani az új szót — nem véletlen jelenség”, — írja később Dosztojevszkij a Párizsi Kommun bukásának okait kutatva, — hanem azzal áll összefüggésben, szerinte, hogy még mindig „ugyanazon *Rousseau*” aufklárista eszméi alapján „ábrándoznak a világ újjáteremtéséről”: «В сущности все тот же Руссо и мечта пересоздать вновь мир разумом и опытом (позитивизм)». Ф. М. Достоевский, Письма, т. II, 363.

¹³ ДПСС, т. 9, 257.

Finn költők antológiája. Válogatta és szerkesztette, az előszót és a jegyzeteket írta Fábíán László

Kozmosz Könyvek, Budapest, 1973. 594.

A finn költészet eddig sem volt ismeretlen a magyar olvasók előtt. Ezren felülre tehető a lefordított verseknek és daloknak a száma. Ezek nagy része azonban gyenge átültetés, és ma már nehezen hozzáférhető antológiákban, folyóiratokban jelent meg. A harmincas-negyvenes években kiadott *Északi fény*, *Északi lant* és *Északi csillagok* című kötetek is csak egyenetlen színvonalú vázlatos képet adnak rokonnépünk költészetéről. Az a könyv, amelyből nálunk legtöbbször ismerték és szerették meg a finn lírát, az 1959-ben megjelent Képes Géza válogatta és fordította *Finn versek és dalok*. A találó válogatás, a szép, egyéni erejű fordítások, a frappáns jegyzetek egyaránt magyarázzák e könyv nagy sikerét. Mivel azonban Képes munkája „csak” százegynéhány verset tartalmaz, a legújabb költőket pedig természetesen nem, szükség volt már egy, a finn költészetet átfogóan bemutató gyűjteményre.

Ezért hát várva vártuk, hogy a *Világirodalom gyöngyszemei* sorozat a *Finn költők antológiájával* is bővüljön. Az 1973 végén megjelent kötetet Fábíán László válogatta és szerkesztette, akit néhány cikke és fordítása révén már ismertek rokonnépünk irodalmának barátai. Az antológiát átolvasva egyes érzelmek kerítik hatalmukba a kritikust. Örül a terjedelem láttán: a könyv több mint ötszáz verset tartalmaz, többségükben olyanokat, amelyeknek eddig nem volt magyar fordításuk. A rövid finn és lapp népköltési mutató után a finn líra előhírnökeiként két papköltő áll: a XVI. századi Suomalainen és az öt hamarosan követő, a századfordulón élt Maskun Hemminki. Aztán két vers másfélszáz évvel későbből, s máris a XIX. században, a finn nemzeti mozgalom megindulásának, a népköltészet felfedezésének, a romantikának a korában vagyunk. Mivel a többszázéves svéd fennhatóság következtében a finnországi értelmiség nyelve ekkor még szinte kizárólag a svéd, a finn műköltészet valójában csak a század második felében bontakozik ki. A finneknek a svédül író Runebergen, valamint a prózát és drámát még inkább művelő Aleksis Kivi kívül nincs is jelentős XIX. századi költőjük. Így már antológiánk legelején századunkhoz érkezünk, hogy majd a legjelesebb finn költőkkel (Leino, Manninen, Koskenniemi, Kailas, Hellaakoski, Sarkia, Mustapää, Haavikko, Turtiainen, Saarikoski) találkozunk. A finn irodalom megkésettisége szintén magyarázza, hogy a romantika még a XX. század elején is hat, míg a realizmus, a különböző modern áramlatok végképp vissza nem szorítják. Napjainkban a finn líra — egyéni sajátosságainak részleges megőrzése mellett — az európai, főleg a nyugat-európai irodalmakkal tart lépést. Rokonnépünk költészetére mindvégig jellemző a társadalmi kérdések iránti fogékonyság, és — különösen a korábbi korszakokban — az erős természetközelség. Újabbban jelentősen előretört a gondolati-filozófiai költészet és a szabad vers. Számunkra szokatlan, milyen sok a nő a finn lírikusok között.

Eddig költőink, Képest kivéve, nem nagyon vállalkoztak finn versek tolmácsolására, ezért az is dicsérendő tény lehetne, hogy az antológia nagyrészt fiatal költőink és műfordítóink közreműködésével készült. A legtöbb verset Buda Ferenc, Fábíán László, Jávorszky Béla, Képes Géza, Kovács István, Kőhádi Zsolt, Rózsa Endre, Tandori Dezső, Tornai József és Tótfalusi István ültette át magyarra.

Sajnálatos módon azonban a fenti pozitívumok az antológia jelentős hiányosságaival járnak együtt. A sok vers közt számos a szép, sikerült fordítás, de az átültetések nagyobb része közepeszerű, nem egy pedig egészen gyenge. Egy-kettőben magyar nyelvi hibákra is akadunk: „Miért a bánat? Nálam ősz | van, s te szerelmet hozva jösz,” (119 l., Kőhádi); „A kapuk zárva bár és tűnsz a messzeségbe, | lángod nyalja partom tövét.” (138 l., Fábíán); „Mellemben mélyre fúr a szomjúság: | azt én legrágóbban veszem.” (152. l., Rózsa); „Nyitott sebek, | mélyek nagyon, | tátogattak, | a sarkamon,” (279. l., Fábíán); „Kézem nem tartok rád, | nem gátolom dolgaiddat.” (336. l., Ágh) stb. Csak helyesíthetjük a fordító gárda felfrissítésére, bővítésére való törekvést: a sikerült fordításokon kívül már az is nyereség lenne, ha fiatal költőink némelyike állandóbb kapcsolatba kerülne a finn irodalommal. A jövőre nézve is biztatóak pél-

dául Buda Ferenc népköltészeti fordításai és Kiss Dénes jelentkezése. Azt azonban sehogys értjük, miért kellett — számottevő fordítói hagyomány mellett — az első átfogó finn költészeti antológia közel egészének átültetését kezdő műfordítókra vagy olyanokra bízni, akik eddig még sohasem tolmácsoltak rokonnépünk irodalmából. Az utóbbiak feltehetőleg csak nyersfordításokból, nem is mindig pontosakból, dolgozhattak. A finn költészet magyarországi megismertetésében Képes Gézának van kimagasló érdeme, fiatal fordítóink közül pedig leginkább Jávorszky Béla hívta fel magára a figyelmet, mégis a felsorolt fordítók csoportjából kötetünkben ők szerepelnek a legkevesebbszer. Szívesen láttunk volna Vikár Béla és Rácz István népdalfordításaiából, Franyó Zoltán Turtiainen-átültetéseiből is, és kíváncsiaknak találtuk volna, hogy Bán Aladár nevével ne csak egyfordítást már nyilvánvalóan meghaladja erejét. Fábiántól — noha például Saarikoski-fordításai általában tetszenek — nagy merészség volt a kötet több mint egyharmadának átültetésére vállalkozni. Miért kellett hát mellőzni az elődök, elsősorban Képes munkásságát?

A tartalomjegyzékből úgy tűnik, a költőket többnyire kiosztották: egy-egy költőt rendszerint egy fordító tolmácsol, végzi el a számára kimért feladatot. Tisztában vagyunk azzal, hogy egy, a maga nemében első és ilyen bő antológia megszületése nem bízható pusztán az íhletre, s azt sem várhatjuk, hogy csupa kiváló fordítás legyen benne. Azt azonban igen, hogy korábbi jó fordítások lehetőleg ne maradjanak ki belőle, vagy legalábbis ne helyettesítsék őket gyengébbekkel. Kőháti Zsolt például szépen magyartítja a régi finn költészetet, de a legnagyobb finn költő, Eino Leino közvetítése már nyilvánvalóan meghaladja erejét. Fábiántól — noha például Saarikoski-fordításai általában tetszenek — nagy merészség volt a kötet több mint egyharmadának átültetésére vállalkozni. Miért kellett hát mellőzni az elődök, elsősorban Képes munkásságát?

A kötet összeállításáról szólva megállapíthatjuk, hogy a jelentős finn költők szinte mind megtalálhatók benne, még a kevésbé ismerteknek is jut hely, s maga a válogatás általában valós képet ad rokonnépünk költészetéről. Az egyes költők szerepeltetési arányáról helyenként már lehetne vitatkozni, s persze arról is, hogy több híres vers miért maradt ki, s miért került be számos kevésbé jelentős. A szubjektív elemek nagyobb szerepe miatt azonban ilyen szempontból minden antológiát könnyű bírálni. Mégis úgy hisszük, Eeva-Liisa Manner egy versnél többet érdemelt volna, s a finn irodalmi nyelv megteremtőjét, Agricolát, Jarno Pennanen, különösen pedig a finnországi svéd költőket kár volt kihagyni. Fábián az előszóban azt írja, az utóbbiak azért hiányoznak, mert közülük a két legnagyobb már bekerült a *Skandináv költők antológiájába*. Ott azonban Runebergnek, Diktoniusnak és a méltánytalanul nem említett Södergrannak csak egy-két verse olvasható, míg náluk sokkal kevésbé ismertekre a *Finn költők antológiájában* lényegesen több hely jut. A már említett történelmi okok, a nyolc százaléknyi svéd kisebbség jelenléte és súlya, valamint annak következtében, hogy a finnek egy része beszél vagy ért svédül (lévén ugyanolyan hivatalos nyelv mint a finn, a finn nyelvű iskolákban is tanítják stb.), s a finnországi finn és svéd nyelvű irodalom közt pedig állandó kölcsönhatás van, a finn irodalomról a svéd kisebbség figyelembevétele nélkül nem lehet teljes képet adni. A XIX. században a finn nemzeti mozgalom svéd nyelven indul, a finn himnusz is Runeberg egy költeményéből való fordítás. Később meg nem egyszer a svéd kisebbség irodalma közvetíti az új áramlatokat a finn irodalomhoz. Edith Södergran hatásáról antológiánk egy verse is vall (335. l.). Akkor már inkább az egyes finn költőkre szánt terjedelmet lehetett volna csökkenteni és a lapp népköltészetet elhagyni. Különben sem derül ki, vajon az utóbbi csak a finnországi lappoktól való-e. A közölt lapp versek pedig megtalálhatók az ugyancsak 1973-ban és a *Világ-irodalom gyöngyszemei* sorozatban megjelent *Népek költészete* című kötetben, újabban pedig Buda Ferenc könyvecskéjében, a *Varázsekekben*.

Az antológiát Fábián László írta előszó és jegyzetek egészítik ki, amikre megfelelő magyar nyelvű finn irodalomtörténeti, kritikai munkák szűkében nagyon is rászorul az olvasó. Sajnos a mellékletekben számos tévedés, fogyatékoság van. Erre a tényre azért is külön fel kell hívni a figyelmet, mert nem egyedülálló, például a pár éve megjelent finn elbeszélésantológiánk jegyzetanyaga szintén bővelkedik a hibákban.¹ Nincs itt mód rá, hogy az életrajzi és bibliográfiai adatokban, a finn címek helyesírásában és fordításában levő pontatlanságokat, hiányosságokat mind felsoroljuk, néhányat azonban helyreigazítottunk. 1835-ben nem az *Ös-Kalevalát*, hanem az úgynevezett *Régi Kalevalát* adták ki, az előbbi 1833-ban készült el, s a harminckett runóból álló *Régi* és az ötven éneket tartalmazó (*Új*) *Kalevalával* szemben csak tizenkét runóból áll. Ha Schrowénél is jelezzük, hogy Petőfi-verseket fordított, ugyanezt nem szabad elhallgatni Suoninál. Lyynél pedig feltétlenül meg kell emlékezni a nemrég átültette magyar költészeti antológiáról, amely — legalábbis méreteiben — egyedülálló teljesítmény. Korhonen parasztköltő aligha mondható nyelvésznek, Oksanen (Ahlgqvist; nem Ahlqvist!),

¹ A. Molnár Ferenc: Finn elbeszélők magyarul. Alföld 1970/9. 82–83.

a vogoloknál is járt nyelvészprofesszor azonban igen. Raittila nem az egész magyar, hanem csak a mai magyar költészetből publikált egy egyébként nívódíjjal jutalmazott kötetet. A mellékletekben és a versek előtt több hiba van a nevek írásában. Jacobus Finnót inkább Jaakko Suomalainennak nevezi az irodalom, a két név vegyítése (Jaakkoo Finno) mindenképpen téves. Erkköt a Juhani, nem a Johan keresztnévvel szoktuk meg. A Larin-Kyösti nevet felvett Kaarlo Kyösti Larsont, vagy svédesen Karl Gustav Larsont sem nevezték soha Karl Gustav Larin-Kyöstinek. A P. Mustapää írói álnevet milyen alapon oldotta fel a szerkesztő Pentti Mustapääre? Ezenkívül még a következő nevek hibásak (zárójelben a helytelen alak): Arwidsson vagy Arvidson (Arwidson), Maskun Hemminki (Maskuu H.), Henrik Achrenius (H. Achrénius), Aarni Kouta (Arni K.), Severi Nuormaa (S. Nuorma), Jyrki Pellinen (Jyrkki P.). Az is zavaró, hogy több költőnél szerepel az irodalomban nem használatos második vagy harmadik keresztnév.

Kifogásaink és kételyeink ellenére a *Finn költők antológiája* hasznos könyv. Ha az olvasó rokonnépünk költészetének egészéről vagy egyes jelentős alakjairól akar tájékozódni, e kötethez, mint messze a legbővebb és általában reális képet nyújtó gyűjteményhez fordulhat. A finn költészet népszerűsítésére, művészi értékeinek felmutatására azonban szerintünk kevésbé alkalmas. Elsősorban ezért érezzük, hogy az antológia a várakozástól és a lehetőségektől is elmaradt.

A. Molnár Ferenc

Corneille-tanulmányok

(Europe, 1974. április—május, 540—541. szám)

„A romantika idején — olvassuk Jean Schlumberger majd negyven éve megjelent s azóta is nem egyszer idézett Corneille-könyvének bevezetőjében (*Plaisir à Corneille*, Paris, Gallimard, 1936) — Racine-től forultak el mint aki maga a sekélyesség, a konvenció, az unalom. Manapság Corneille zuhant a közöny mély szakadékába. Miként vetélytársa, ő is épen és egészségesen fog majd belőle kijutni; számos jelből következtethetünk arra, hogy időben már nincs messze ez a föltámadás.” De föltámadhat-e igazán drámaíró, ha nem a színpad támasztja föl? „Színházaink sajnálatos nemtörődömségéből következik — így az író —, hogy ma már alig van alkalmunk Corneille-előadást látni. Igazi kapcsolatot a művel már csak az olvasás révén tudunk teremteni. Elég nagy baj ez, de talán nem jár minden kárpótlás nélkül. Magában a XVII. században is az olvasók száma nyilván meghaladta azokét a kiváltságosakét, akik meg is nézhették, hogyan játsszák Corneille-t. Az olvasás mindenestre túleszi magát a színpadi kötöttségeken. Olyan művekbe kalandozhat el, melyeknek gyengén sikerült részei a deszkákon megtörnénk a lendületet, amelyek azonban sem emberi mondanivalóban, sem költői értékben nem maradnak el a többlettől.”

Változott-e lényegesen a helyzet 1936, az oly méltán ünnepelt *Cid* keletkezésének háromszázadik évfordulója óta? A Jean Vilar vezette Théâtre National Populaire nevezetes *Cid*-felújítása Gérard Philipe-pel a főszerepben — még ha Schlumberger jóvondolésához képest megkésve is, az 50-es évek elején — valóban föltámasztotta egy időre a francia dráma nagy úttörőjét, hatására a Comédie Française-ban is valóságos Corneille-reneszánsz vette kezdetét,¹ a 70-es évekre azonban a lendület kifulladt, a varázslat megtört, s Pierre Abraham az *Europe* különszámának bevezetőjében (*Sur les publics de Corneille*, 6.) — annak a fölmérésnek ismeretében is, amelynek lehangoló eredményeit egy gimnáziumi tanárnő, Hélène Henry foglalja össze (*Corneille au lycée*, 6—15.) — már maga is csak nosztalgiával tudja fölemlíteni ezt az időszakot, s azt kívánja a fiataloknak, hogy a corneille-i nyelvet, amely „tespedten szunynyad a «francia órákon», „úgy hallhassák egyszer a maga lendületességében, ahogyan mi hallottuk, nem is oly régt, Jean Vilar T. N. P.-jében, Gérard Philipe ifjú szenvedélyének tolmácsolásában.” Pierre Paraf (*Prestige de Corneille*, 76.) nem a „nagy színházaktól”, hanem művelődési otthonoktól, „bátor színtársulatoktól”, üzemi színjátszóktól reméli egy-egy Corneille-dráma sikeres föltámasztását, pontosan ugyanazzal a szöképpel fejezve tehát ki magát, mint hajdan Schlumberger. S ha áttekintjük az *Europe* soványának igazán nem mondható, hiszen kerek kétszáz oldalnyi terjedelemben közzétett cikk- és tanulmányanyagát, azt kell látnunk,

¹ V. ö. Chevalley, Sylvie: État des représentations des pièces de Pierre Corneille à la Comédie-Française du 25 août 1680 au 31 décembre 1973. *Europe*, 1974. ápr.—máj., 203.

hogy igazán friss, a közvetlen aktualitáshoz kapcsolódó színikritika mindössze egy található benne (Raymonde Temkine, *A propos d'une représentation de „La Place Royale”*, 99–103.). A Théâtre de l'Est Parisien 1973-as, „modernizált” előadásáról van szó, amelyben (hogy csak egyetlen példát említsünk) a farmernadrágba bújtatott Cléandre hatalmas motorkerékpárt tol be a színpadra. Legföljebb még egy tanulmány sorolható ide, a Colette Cosnier-é, amennyiben az *Illusion Comique* elemzése során kitér a közelmúlt néhány rendezői kísérletének bírálatára is (*Un étrange monstre — L'Illusion Comique*, 103–114.). A szerzők túlnyomó többsége számára Corneille mindenekelőtt olvasmány, újabb megfejtésre, újabb értelmezésre váró „szöveg”, illetve (irodalom)történeti jelenség, még ha némelyikük meg is jegyzi, milyen jó volna „újra elővenni”, „a feledésből előhúzni” valamelyik rég nem játszott darabját vagy egyenesen többet is, mint Suzanne Rossat-Mignod javasolja a kései drámák: *Agésilas*, *Autila* és *Suréna* kapcsán (*Les dernières oeuvres, méconnues ou ignorées, de Corneille*, 174.). Így hát Corneille jobb és mélyebb megértésének leglátogatottabb és egyelőre legjárhatóbb útja továbbra is az marad, amelyen Schlumberger is elindult, a helyzet csak annyiban változott, hogy az olvasás szempontjai és módszerei időközben maguk is alaposan megváltoztak.

E gyökeres megújulás egyik forrása, tudjuk, a francia irodalomtörténetírásban sokáig tudomásul sem vett s még később is heves ellenállásba ütköző barokk-kutatások megindulása, majd egyre szélesedő és egyre hatékonyabb művelése volt. Bár a manierizmus és barokk meghatározása egyfelől, a klasszicizmusé másfelől, egymáshoz való viszonyuk, művelődés- és művészettörténeti, esztétikai megítélésük mindmáig vitatott, s azok a problémák, amelyekre a francia barokk-kutatók azóta elhunyt kiválósága, V.-L. Tapié hívta fel többek között a figyelmet,² most sem tekinthetők lezártak, „ma már aligha akad olyan kutató, aki kétségbe vonná a francia barokk irodalom létezését”.³ Tarthatatlanná vált a „klasszikus század” mindent egyszerűsítő, hagyományos fölfogása, amely a „szabálytalan” művek és alkotók egész sorát minősítette hol „ellenzékinek”, hol „marginálisnak”, s oda vezetett, hogy általa éppen a francia barokk legnagyobb mesterének, a „tökéletes” Racine-nal unos-untalan hátrányára összehasonlított Corneille-nek az életműve került a kilúgozás sorsára: csak ott és annyiban értékelték, ahol és amennyiben előlegezni látszott a klasszikus dráma kodifikált modelljét, s egyrészt a *Cid*-et megelőző, másrészt és legfőképpen „öregkori” műveit olybá tekintették, mint amiknek tanulmányozása önmagukban és önmagukért nem éri meg a fáradságot. Napjainkban — kivülglik az *Europe* legjobb tanulmányaiból is — az ilyen fajta egyoldalúság legföljebb némely tankönyvekben él tovább, melyek „még mindig nem vesznek tudomást róla, illetve titkolják, mintha valami szégyenletes dologról volna szó, hogy létezik barokk irodalom”.⁴ A mai kritika megkülönböztetett figyelmet szentel a barokknak, s bizonyára nem véletlen, hogy az *Europe* szerzői közül elsősorban éppen azokat olvashatjuk a legnagyobb érdeklődéssel, akik Corneilleben a barokk költőt, a barokk kor költőjét látják.

Így jár el a történetész François Hinccker is, aki kortörténeti bevezetésnek szánt cikkében (*Le temps de Corneille, Raison d'État, séditions, crise*, 15–25.) közvetlen összefüggésbe állítja Corneille ellentmondásoktól és válságoktól terhes korát (pontosabban az 1652-ig terjedő időszakot) a barokkal, amely annak „kifejeződése az esztétikában, az ízlésben, az érzékenységekben”, s amely a XVII. század első felében „pontosan azért lehet uralkodó esztétika, sőt világnézet, mert a válságnak, az ellentmondásnak, a konfliktusok kiéleződésének esztétikája, míg a klasszicizmus megoldásuk esztétikája lesz” (17–18.). A barokk különmemű változatairól szólva Corneille-t. némi habozással, mint a „fennálló rend barokkjának” képviselőjét jellemzi, szemben a „nemesi, frondeur”, illetve a „szabadgondolkodó” („libertin”) barokkal.

Serge Gaubert kitűnő tanulmánya (*De la comédie des signes aux signes de la comédie*, 76–87.) Corneille „vígjátékainak” minden nagyképűségtől mentes elemzését adja információ- és kommunikációelméleti szempontok alkalmazásával, s miután megállapítja (78. o.), hogy ezekben a művekben „szív és száj, lélek és arc úgy állnak szemben egymással, mint ahogyan a mély a felszínnel, az igazság a mesterkélttel, a valóság a fikcióval”, s éppen ezért a jelek — szerelmi vallomások, baráti fogadkozások — magukból a szereplőkből is olykor bizalmatlanságot váltanak ki („Gazdag kódnál kétséges a jel”), a tényt magát, hogy az író ennyire foglalkoztatta „a valóság és képma közötti kétértelmű viszony” (79.), jellegzetesen barokk kori jelenségnek ítéli meg. A barokkban a „reneszánsz egyensúly” megbomlásának következményét látja, a lehetséges okokat azonban csak kérdőjeles formában jelzi, hangsúlyozva, hogy célja nem az okok, hanem az okozatok vizsgálata („Kopernikus, illetve Galilei érte a felelős? A reformáció? Az Újvilág fölfedezése nyomán a világok sokféleségén való elmélkedés? A feu-

² Le Baroque, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. „Que sais-je”, 3. kiad., 1968.

³ Klaniczay Tibor: A francia barokk felfedezése (1971), A múlt nagy korszakai c. kötetben, Bp. Szépirodalmi, 1973, 335.

⁴ Colette Cosnier, id. mű, 103.

dalizmus válsága?” (u. o.). „A jelek helytálló volta, amit addig az Istenre vagy az Igazságra való hivatkozás garantált, többé nem biztos. A szavak és a dolgok saját játékokat játszzák a saját területükön. Végsősoron minden fölhasználható bárminek a minősítésére. Minden, vagyis semmi sem.” (U. o.) A kaotikusnak tűnő világban „a jelekkel való visszaélés tehát részvétel az egyetemes zűrzavarban, kísérlet egy saját szerep eljátszására az élet sokféle komédiájában”, ahol „a hazugság alattomos módja annak, hogy az egyén újra kezébe vegye a kormányrudat” (80.). Corneille komédiáiban a hazugság indítékai változatosságok, olykor még az igazság felszínre hozását is célozhatják, a magatartás lényegén azonban ez nem változtat. A hősök eljuthatnak „a hősi cselekvés valóságos utánzásáig” is, de csak a „jelekkel történő visszaélés” révén, ami viszont „ritkán marad büntetlen” (81.). A *Mélite* Éraste-jamis hírekként és hamisított levelekkel mindenkit megtéveszt, de végül maga is esztét veszti, „összekeveri a valóságot a fikcióval, hatalmába keríti a legenda, illetve a mítosz, többé nem képes fölismerni a jeleket, a pokolban hiszi magát és a Styxen készül átkelni” (u. o.). Gaubert szerint Corneille komikus és tragikus világa között abban van a különbség, hogy — bár — „az egyéni akarat ugyanolyan aktív az előbbiben, mint az utóbbiban” — „a komédiában a hős mesterségesen igyekszik kiváltani a csodálatot vagy a hitet, míg a tragédiában önmagát teremti meg s teszi jelentőssé” (82.). A komikus hős „messzemenően hitelt ad a jeleknek, vagyis a mások véleményének”, a tragikus hős „erőfeszítése önmagára irányul mint egyetlen olyan realitásra, amelynek vitathatatlan ura” (u. o.). A világ, amelyben az első él, a bizonytalanság, az egyensúlyvesztés világa, míg a másik a bizonyosság, a megtalált egyensúlyé. Ez utóbbi állítás meggyőzőbbnek tűnne számunkra, ha tendenciáról, a bizonyosság kiküzdésére való törekvésekről beszélne, hiszen a tragédiák világában — ha Corneille-nél egyáltalában lehet tragédiáról beszélni⁵ — tovább él a „jelekkel visszaéelő” magatartás, a kettősséget elleplezni szándékozó hazugság; gondoljunk csak például Cinna alakjára vagy a *Polyeucte* Néarque-jára. Abban viszont megint követhetjük a szerzőt, amit az irodalom, a színház sajátos közvetítő szerepéről fejt ki a vígjátékok kapcsán. A kommunikációnak a beszéd, az arckifejezés valóban nem egyszer csak „első fokozata”, s a komikus hős gyakran folyamodik az íráshoz — levelet, verset ír —, „irodalmárkodni” kezd vagy színházat játszik, méghozzá úgy, hogy gyakran már maga sem ura a játéknak, s nem veszi észre, hogy már nem is ő, hanem rajta keresztül valami más — irodalom, hagyomány — beszél (82–83.). A színjátékba iktatott színjátékban a hős „rendezőnek” csap fel, csakhogy itt is „bekövetkezik az elkerülhetetlen: a rendező nemsokára képtelen kézben tartani a játékot, őt magát is átjátsszák” (84.)⁶ A drámai cselekmény ilyen bonyolításával „Corneille arra indít minket, hogy egyfelől irodalom és valóság, másfelől színház és igazság összefüggéseiben gondolkodjunk” (u. o.). Ebből a szempontból az *Illusion Comique* betetvézése mindannak, ami Corneille-t a *Mélite* óta foglalkoztatja. A darab elemzése során Gaubert kiemelkedő jelentőséget tulajdonít Matamore figurájának, aki az önmagáért való és összefüggéstelen beszédet testesíti meg,⁷ s távolról sem olyan sematikus és tartalmatlan tehát, mint némelyek állították.⁸ Az *Illusion Comique* mélyebb mondanivalója a színháznak mint „kivételes helyszínnek” („lieu privilégié”) bemutatása: Corneille számára a „kétértelműség világában” e helyt „születhet meg a világosság”, a „színház dicsérete”, amivel a mű zárul, nagyobb jelentőségű, mint sokan gondolják (86.).

Egészen más, bizonyos szempontból eredetibb következtetésre jut e darab kapcsán a már említett Colette Cosnier: „A virtuozitás, amiről Corneille tanúbizonyságot tesz az *Illusionban*, a művészet, amivel darabjaira szedi előtűnk — anélkül, hogy észrevennénk — a színházi technika gépezetét, nem annyira a színház dicséretére szolgál, mint inkább abszurd és hívságos voltát segíti kimutatni. A darab végén azt látjuk, hogyan osztoznak egy társulat színészei a pénzen . . . Az *Illusion* igazságát ekkor sejtjük meg . . .” Mert ha a színház hívságos voltát ugyanaz a Corneille mutatja meg, aki drámaíróként már „kezd befutni”, akkor e művészet felé nem azért fordul, „mert hisz benne, hanem azért, mert komoly haszonnal jár”, a mű pedig „egy olyan polgár leplezett hitvallása, aki határozottan azt választja, ami a leg-

⁵ Az Europe szerzői, úgy tűnik, ebben nem kételkednek, *Lucien Goldmann* egyértelműen elutasító álláspontja (v. ö. Racine, Paris, L'Arche, 1970, 13–20.), egyetlen célzástól eltekintve (*Michel Delon*, Corneille dans l'Histoire, 40. o.), nem talált visszhangra náluk.

⁶ „Arrive l'inévitable: le metteur en scène ne contrôle bientôt plus le jeu, il est joué à son tour.”

⁷ „Il parle, il n'est que parole. Tous les tons, tous les effets rhétoriques sont réemployés pêle-mêle dans son discours. Il passe d'un registre à l'autre, son langage n'a aucune cohérence interne.” (86.)

⁸ V. ö. pl. *Adam Antoine*: Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, I. köt. 504. o.: „Ce qui était moins original encore (ti. mint a darabban szereplő mágus figurája) c'était le personnage de Matamore . . . Corneille s'amuse à traiter ce personnage, après tant d'autres auteurs qui avaient exercé leur verve sur le même sujet.”

nagyobb anyagi és társadalmi sikert hozhatja számára” (113.). A „karrierista Corneille” „váratlan profilja rajzolódik ki” előttünk a cikk végén, amelynek szerzője úgy érzi, hogy ez a fölismerés nemcsak a corneille-i életművet „rendíti meg alapjaiban”, hanem az egész „klasszikus kultúrát”. Amde valóban oly „váratlan” volna ez a „profil”? Lapozzunk bele Antoine Adam közismert irodalomtörténetébe, s megtudhatjuk, hogy Corneille „nem volt sem szerény, sem önzetlen”, sőt „azt merészelt mondani, hogy darabjainak értékét aszerint ítéli meg, mennyi pénzt hoznak neki”.⁹ Brunetiére pedig, „harcos beszédeinek” egyikében, művészetéről és erkölcsről elmélkedve, fájdalmas sóhajjal kényszerült kijelenteni: „Sajnos, Uraim, még Corneille, a nagy Corneille sem mindig erkölcsös!”¹⁰ Ha nem feledjük, hogy voltak — a nagy tekintélyű Malherbe például —, akik még brutálisabban „merészelték” nyilatkozni költészet és pénz viszonyáról, s hogy a többiek hallgatása még nem bizonyíték „önzetlenségük” mellett; ha elsősorban nem az íróra, hanem az író társadalmi helyzetére, anyagi, sőt szellemi kiszolgáltatottságára és függőségére gondolunk, más megvilágításba kerül Corneille „fösvénysége” is, nyilvánvaló megalkuvása körülményekkel és hatalmasságokkal, egész „karrierizmusa”. Ilyen szempontoknak alárendelni egy életmű, egy egész korszak megítélését legalábbis elhamarkodott dolog, egy eszményített személyiségkép egyébként indokolt kritikája sem elegendő érv hozzá.

André Héléard néhány oldalon (*Un „mauvais” Corneille?*, 139–147) az *Héraclius* elemzésére, barokk vonásainak megvilágítására vállalkozik, helyenként polémikus hangnembben. „*Héraclius* mindenekelőtt a bizonytalanság, jobban mondva a bizonytalan személyazonosság tragédiája” (144.), ebből adódik cselekményének minden bonyodalma, kusza szövevénye.” „A személyek kilétének e szinte általános fölfordulásában minden számításba jöhető hagyományos séma csüörtököt mond... Drámai kiút egy sem marad szabadon... A kijutást ebből a kibogozhatatlan helyzetből külső esemény teszi csak lehetővé: Exupère meggyilkolja a zsarnokot.” (145.) „Corneille mindent elkövet, hogy a homályt még sűrűbbé tegye”, s a darab végén „minden fajta választás lehetlenné, minden cselekvés abszurdá válik” (145–146.), ellentétben az olyan drámákkal, mint *Horace*, *Cinna* vagy *Polyeucte*, ahol a barokk hős „zengzetes és néha fellengzős kijelentésekkel biztosítja saját magát arról, hogy a világnak és önmagának ura”, ahol „a barokk kétely ördögét önszuggesztióval űzik ki, a bizonytalankodást pedig diadalmat hirdető homlokzat fedi el” (144.).¹¹

Az *Europe* szerzőinek egyike sem vállalkozik arra, hogy a barokk szellemiséget az életmű egészéből bontsa ki, s ez a tartózkodás gyaníthatóan nem a véletlen műve. Még mindig sok a tisztázatlan kérdés, s bizonyos értelemben jellemző, hogy Jacques Prévot egyébként kitűnő tanulmánya (*Une problématique de „Polyeucte”*, 131–139) egyetlen egyszer sem él a barokk fogalmával, holott másfelől — a dráma hősnőjének, Pauline-nak férjéhez, Polyeucte-höz, illetve hajdani szerelméhez, Sévère-hez fűződő viszonyát elemezve — a hősie magatartásnak a barokk korban oly aktuális jelenségét vizsgálja mindvégig, s találóan mutat rá arra — a „hírnév”, a „kötelesség” kapcsán —, hogy Corneille-nél „a retorika gyakran a hősieesség első fázisa”,¹² ami után a hős törésköz azzá lenni, aminek mondta magát, „Rodrigue-ból a Cid lesz, Sabine férjéből Horace, Octave-ból Auguste, Polyeucte-ből szent Polyeucte”, vagyis a hős átlényegül „saját legendájává” (u. o.). James Dauphiné tanulmányát olvasva (*„Oedipe” de Corneille: une expérience de la liberté*, 151–162) pedig egyenesen az az érzésünk, hogy a Szophoklészsal és Senecával való összevetés, az egész darab értelmezése világosabb és meggyőzőbb lett volna, ha a szerző nem a „janzenista szellem” jelenlétét keresi benne elsősorban (158–160.), hanem éppen a barokkét. Corneille „újítása” az antik mintákhoz képest szerinte abban áll, hogy „Ödipusz passzív, kiszolgáltatott hősből cselekvő hőssé válik”, „új fajta humanizmust hirdet, a szabadságnak egy olyan felfogását, amely már nem törődik az éggel, s most először fölszabadítja magát alóla” (159.). Ugyanakkor viszont a dráma szerkezetéből azt is kiolvassza, milyen „mesterlév” vált Corneille a „megtévesztésnek” (161.), ami legalábbis kérdésessé teszi ennek az „új fajta humanizmusnak” a szilárdságát és valódi tartalmát.

Mind Corneille, mind a XVII. századi francia irodalom hitelesebb, mert sokoldalúbb értelmezését tette lehetővé az utóbbi évtizedekben ugyancsak megújuló történetkutatás, amely tulajdonképpen szintén — ha más oldalról is — „XIV. Lajos századának” hagyományos képét törte darabokra. Porsnyev, Mousnier és mások kutatásai új megvilágításba helyezték

⁹ Id. mű I. 471–472.

¹⁰ Brunetiére, F.: *Discours de combat*, 1ère série, Paris, Perrin, 1907; *L'Art et la Morale* 67–68.

¹¹ „... par de retentissantes et parfois grandiloquentes proclamations... le héros, s'assure lui-même de la maîtrise qu'il a de lui et du monde: le doute baroque est exorcisé par l'autosuggestion, les incertitudes sont occultées derrière une façade triomphaliste...”

¹² „La rhétorique est souvent le premier temps de l'héroïsme.” (139.)

a kor társadalmi fejlődésének problémáit, eredményeiket nem lehetett tudomásul nem venni. Ha az *Europe* Corneille-számának ide vágó írásait nézzük, mégsem lehetünk biztosak abban, hogy tudomásul vételnél több is történt. René Jasinski *Cinna*-tanulmánya (*Sur „Cinna”*, 114–131) egyfelől ugyan hangsúlyozza a normandiai felkelések jelentőségét a darab értelmezésében, s megrója egy iskolai szövegkiadás szerkesztőjét, amiért nem akar tudni „arról a légkörrel, amelyben akkoriban Corneille élt” (115.), másfelől azonban bizonyíthatatlan gondolatokat és szándékokat tulajdonít a költőnek velük kapcsolatban, például ilyet: „vajon a rend és emberség összeegyeztetésére irányuló erőfeszítés nem fékezne-e jobban a kitörni készülő haragot s nem szolgálná-e hatékonyabban a közérdeket?” (116.) A már idézett F. Hineker, akit elsősorban az foglalkoztat, mit milyen mértékben ismerhetett Corneille a korabeli Franciaország valóságos helyzetéből, nem véletlenül vizsgálja a népmozgalmakat a látható, de ki nem mondott történelmi valóság szintjén,¹³ megállapítva, hogy míg a hivatalos levelezésekben állandó témaként jönnek elő, „Corneille tragédiáiban a nép nem jelenik meg, s a kor irodalmában is csak igen ritkán”. „Különös öcenzúra” („étrange autocensure”) — jegyzi meg (20.), s jöllehet maga is utal rá, hogy Corneille-t mint Rouen szülöttét közvetlenül is érintették az események (23.), közvetlen összefüggést köztünk és a *Cinna* mondanivalója között nem keres (24.). Rámutat, hogy 1630 és 1645 között, tehát éppen Corneille írói indulása idején, a korábbi fejlődés dinamizmusának lehanyaglásával kezdetét vette egy hosszú válságkorszak, amelynek feszült légkörében Richelieu „újításai” heves ellenállást váltottak ki az adott helyzetben szükségszerűen hangsúlyozott államédek ellenében, de egyúttal arra is rávilágít, hogyan mutatkoztak meg ilyen körülmények között a hatalom korlátai: „... az uralkodó a legkevésbé sem ura a mindenségnek. Augustusnak meg kell győznie magát az ellenkezőjéről.” (25.) Jasinski maga, a dráma értelmezésében, végülis eltekint minden történeti szemponttól, a téma megfogalmazásának örökvérnyűségét hangoztatja (122.): a hatalomba és megtorláshoz belefáradt Augustusnál „kegyelemként tör felszínre a fájdalom mélyéről a megváltozott nagylelkűség” (127.), a darab pedig „az eszményihez és istenihez való nem mindennapi fölemelkedést” példázza (130.). A végkifejletről szólva az összeesküvők magatartását mint megannyi „megtérést” mutatja be, meg sem említi azonban, hogy e megtérésekben mások az isteni jogú monarchia történeti szükségességének igazolását látják.¹⁴

Az ismert Corneille-kutató, Georges Couton tanulmánya (*La pensée politique de Corneille*, 59–71), rendkívüli erudíciója ellenére, két okból is zavarba hozza az olvasót. Egyrészt fennakadunk szándékosan anakronisztikus terminológiáján és némely általánosításán, másrészt nem értjük, miért kell minden áron „mentségeket” keresnie a „politikus” Corneille megalkuvásaira. „Lehetséges — írja —, hogy Corneille nem mindenben értett egyet Richelieu politikájával, de azért csatlakozott a nemzeti egységhez, propagandistájává vált, az államérdeket pedig mint legnagyobb politikai értéket emelte trónra.” (60.) A *Cid* szerinte fölhívás erre a nemzeti egységre,¹⁵ a *Cinna*-ban a „nemzeti megbékélés” („réconciliation nationale”) gondolata fejeződik ki (64.), a Richelieu halála után kialakult helyzetet a „thermidori” reakcióra, sőt „modernebb hasonlatot megkockáztatva” a „desztalinizálás” emlékezteti (u. o.) és így tovább. Mazarín és Richelieu „kormányzási stílusának” különbségeiről szólva a politikának egy olyan, „valószínűleg általános és mindenhol érvényes, Franciaország történetében azonban különösen tapasztalható törvényszerűségéhez” jut el, ami a történelem valóságos mozgását a következő képletre egyszerűsíti: „azok a korszakok, amelyekben a közvélemény szenvedélyesen politizál, a politikától való elfordulás korszakaival váltakoznak... Richelieu rendszere Franciaországot erős feszültségnek vetette alá. Ezt termszetszerűleg váltja föl az enyhülés időszaka s az azt kifejező” politikai közönyösség.” (65–66.) Richelieu halála után Corneille, mint tudjuk, maga is szembefordult „jövőjével”, mint Couton írja: „hagyta magát elragadtatni a Richelieu elleni reakciótól” (64.). „Emberi dolog — olvassuk ezután. — Mentségére szóljon, hogy némely kivételes emberek megítélésé mindaddig igen nehéz, míg az évek kellő távlatot nem adnak hozzá.” (64–65.) E mentségekre bizonyára azért van szükség, hogy a tanulmány alcímében kifejezett alapgondolat (*Variations apparentes — con-*

¹³ „Deuxième niveau de la réalité historique du temps de Corneille: le visible non-dit. Il s'agit essentiellement des révoltes populaires, ... d'une particulière fréquence et d'une particulière extension sous Louis XIII.” (19.).

¹⁴ Doubrovsky, L. *Serge: Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, Bibl. des Idées, 1963; a *Cinna*-ról 185–222, a drámai megoldásról 204. és köv. — Jacques Ehrmann: *Les structures de l'échange dans Cinna*, Les Temps Modernes, 1966. nov. 929–960, közelebb: 956–957.

¹⁵ Az eredeti szövegben „union sacrée” áll, mely kifejezés közismerten az első világháború elején született, s jelszóként az akkori köztársasági elnök, Raymond Poincaré indította útjára.

tinuité profonde) a tények ismeretében se kapjon csorbát. A szerző darabról darabra haladva vizsgálja Corneille politikai nézeteit, számos adattal dokumentálja az összefüggést a drámák és a korabeli politikai aktualitások között, egészében mégsem elégíti ki, elsősorban szemléletének már említett torzulásai folytán.

Corneille franciaországi utóéletének egyik legtanulságosabb szakaszáról szól Michel Delon tanulmánya (*De l'Ancien Régime à l'Empire: Corneille dans l'Histoire*, 33–46). A szerző valójában csak „a XVIII. és XIX. század fordulóját” vizsgálja tüzetesebben (33.), a századfordulónak ezúttal eléggé tág, több évtizedet átfogó jelentésében; ezt a periódust ismeri igazán jól, az előzményeket csak vázlatosan és helyenként hiányosan foglalja össze. A Corneille – Racine párhuzam sémainak ismertetése után (35–36.) bővebben idéz La Harpe 1772-ben kiadott *Éloge de Racine*-jából (36–38.), amelyet joggal tart a korszellemre jellemzőnek, miként találóan mutat rá arra is, hogy a század első felében Corneille-t még védelmezői is „rosszul, mert a klasszikus esztétikán belül maradvá védik” (36.). A század második felében azonban némileg változik a helyzet: a költő Lebrun 1760-ban, *Remarques sur les hardiesses du Grand Corneille* c. írásában, a merészséget már költőileg kívánatosnak, szerencsés újítások lehetséges forrásának tartja, mások – egyidőben a kibontakozó Shakespeare-kultusszal – a két drámaköltő között vonnak párhuzamot (37.), a *Cid* íróját azonban így sem tudják „kikragadni XIV. Lajos századából” (38.). A továbbiakban a *politikus* Corneille növekvő időszerűségét emeli ki a tanulmány, idézve többek között Langeac abbát, aki egyenesen *A törvények szellemét* vezeti vissza Corneille hatására (38.), illetve olyan kortársakat, akik az íróban a *republikánust* fedezik föl: „A Corneille-re hivatkozás a királyi hatalommal való diszkrét szembenállás jele is lehet. Tovább kellene azonban kutatni ahhoz, hogy pontosabban megítélhessük Corneille XVIII. századi védelmezőinek társadalmi gyökereit.” (39.) Az *ancien régime* vége felé a nagyközönség egyfelől hátat fordít Corneille-nek, másfelől viszont lassan kezdenek tudatára ébredni az író „modernségének” (u. o.). Népszerűségét csak a forradalom nyomán, különösen a császárság idején szerzi vissza. A forradalom alatt republikánusnak érzett eszményei érthetően nagy visszhangra találtak, a nagy történeti témák iránt amúgyis fogékony korszakban művét csak vonzóbbá tette a benne kifejeződő mély történetiség.” A Corneille-hez való visszatérés – állapítja meg Delon – párhuzamos a történeti regény kifejlődésével.” (40.) „A republikánus Corneille-en túl egyesek egyenesen egy demokrata Corneille-t olvasnak”, akinél az „egyéni érdem” hangoztatása szembekerül „a születési és vagyoni előjogokkal” (41.). Az emigráns Sénac de Meilhan, 1795-ben, Corneille tragédiáiból a republikánus kormányzat dicsőítését olvassa ki (41–42.). „1799-ben, az újjáalakított Comédie Française a *Ciddel* nyitja kapuit. Ettől fogva Corneille tragédiái nem kerülnek le többé a műsorról... A konzulátus és a császárság alatt az évi előadások száma megnégyszereződik” (42.). A konkordátum idején, hosszú szünet után, a *Polyeucte*-öt is felújítják (u. o.). A tanulmány jellemző példákkal világítja meg a nevetséges túlzásoktól sem visszariadó Corneille-kultusz politikai indítékait, megállapítva, hogy Napóleonnak, aki „szűkebb körben cinikusan olvassa” a költőt, egy „hivatalos” Corneille-re van szüksége (43–44.), s ennek érdekében a cenzúra habozás nélkül hozzá is nyúl az eredeti szöveghez, például az *Héraclius* esetében (44–45.). Az életművet, különösen az utolsó drámák teljes mellőzésével, egyrészt megcsonkítják, másrészt a polgárság érdekeinek megfelelően értelmezik, többek között a nemes-séggel való megbékélés politikájának szolgálatába állítják. A XIX. század elejének polgársága „vállalja az ancien régime kulturális örökségét”, ugyanakkor viszont, az adott körülmények folytán, „az iskola intézményén keresztül Corneille-nek mintegy újabb bukása van készülődésben” (45.). Ezt a témát azonban már csak megpendíti a szerző, s miután megállapítja, hogy Corneille mindig aktuálisra válik, „mihelyt fölvetődik a hatalom problémája”, cikkét a következő gondolattal zárja: „A kapitalizmus válságából is van mit tanulnunk Corneille olvasása közben.”¹⁶

Itt még megemlíthjük azt a két tanulmányt, amely Corneille romániai, illetve bulgáriai fogadtatását ismerteti (Ion Braescu: *Jugements roumains sur C.*, 188–195; Nicolai Dontchev: *La fortune de C. en Bulgarie*, 195–199), tulajdonképpen végére is értünk ismertetésünknek, a többi írás ugyanis vagy egyszerűen tisztelgés a *Cid* írójának nagysága előtt, mint pl. a Roger Caillois-é (56–59), vagy olyan témát érint, amely általánosanabb érdeklődésre aligha tart hat számot (pl. H. Henry: *Sur Madame de Sévigné et Pierre Corneille*, 87–91). Néhány cikknél nem annyira a téma, mint inkább a kifejtés színvonala tűnt elégtelennek. Egészében az *Europe*-nak ez a kötet nem méltatlan a folyóirat szép hagyományaihoz, s föltétlenül megérdemli a franciaországi barokk-kutatások iránt érdeklődők figyelmét.

Gorilovics Tivadar

¹⁶ „La crise du capitalisme doit aussi nous apprendre à lire Corneille.”

Rudo Brtář: Bohuslav Tablic (1769—1832). Život a diela.

SAV, Bratislava, 1974. 336. 20 lap

Bohuslav Tablic a szlovák felvilágosodás irodalmának, művelődéstörténetének — J. Palkovič mellett — kulcsfigurája. A szlovák irodalmi-művészeti élet differenciálatlansága okozta, hogy a kor szereplőinek többféle funkciót kellett ellátni: nem elégedhettek meg a különféle klasszicizmusok meghonosításával, a klasszicizmus esztétikai normáinak a szlovák körülményekre adaptálásával. Lelkészként, tudomány- és társaságszervezőként, fordítóként, szakíróként, a szó legszorosabb értelmében vett népművelőként egyaránt helyt kellett állniuk. Tablic arra törekedett, hogy a szlovák irodalmi múltat föltárja, az irodalmi folytonosságot dokumentálja, emellett fordításaival új formákat, alkotói módszereket munkáljon ki, olyan szellemi műhelyt teremtsen meg, amelyben a felvilágosodás fölvetette kérdéseket meg lehessen vitatni.

Ezért üdvözljük az eddig oly hiányzó Tablic-monográfiát. Annál is inkább, mert Tablic hagyatéka nincs összegyűjtve, lappang. Martin, Brno, Prága, Budapest archívumaiban bukkanhatunk perdöntően fontos levelekre, dokumentumokra. A szerző, R. Brtář alkalmasnak látszott e heroikus adatgyűjtő munkára, szorgalma, fáradhatatlansága, szerencsés keze közismert. (Kár, hogy Budapest archívumait ezúttal elkerülte!) De már az első — felületes — beleolvasáskor is hiányérzetünk támadt, amely a lelkiismeretes végigbongészés után csak egyre fokozódott. Tablic monográfiájának alaposan kellene ismernie a kor szellemi mozgásait, a Tablic által fordított szerzők (Pope, Boileau, Voltaire stb.) adott műveinek (*Essay on Man*, *L'art poétique*, *Henriade* stb.) funkcióját a nemzeti és a befogadó irodalomban, továbbá azt a német- és magyarországi (valamint csehországi) környezetet, amelyeknek impulzusait hiba lenne tagadnunk Tablic életművében. De a korstílusok, illetve a stílusirányok egyértelműtiszta fogalma nélkül is eltévedünk; a közismert okok miatt a klasszicizmust az angol — francia — német irodalomnál később létrehozó közép-európai fejlődés útvesztőjéig megteveszthetnek. Mivel — Tablic esetében is — éreznünk kell azt a mohóságot, lelkes igyekezetet, amellyel művi módon siettetné irodalma fölzárkózását a haladottabb irodalmakhoz. A németországi tanulmányévek és olvasmányai hatására a megismert műfajokat például a szlovák fejlődés adott helyzetébe kénytelen beleilleszteni. Természetes, hogy nem pope-i vagy boileau-i mértékkel mért klasszicizmus lesz a végeredmény, a hazai konvenciók, a nyelvallapot és az egyéb olvasmányok módosító szerepe is lényeges.

Brtář művét elsősorban ott látjuk problematikusnak, ahol a korstílusról nyilatkozik. A „preromantikus szentimentalizmus és idillizmus” (150—51.), másutt: „felvilágosult-rokokó és klasszicista preromantikus költői dikció” (167.), másutt: „megkésített barokk visszhangok keverednek felvilágosodott és preromantikus motívumokkal (171.), stb. — és ehhez hasonló elmosódott-tiszázatlan meghatározásokkal találkozunk a könyvben. S tegyük hozzá: igaz, hogy egy fejlődéstörténetileg, a szlovák — cseh verstan szempontjából fontos írástudóról van szó, de nem beszélhetünk nagyvonalú stíluszintézist teremtő alkotóról, nem számolhatunk be a szűkkörűen nemzeti érvényen túlnövő, nagy költőről. Tablic száraz versei jórészt a felvilágosult klasszicizmus művelt hívének termékei, s ez a késést behozni törekvő szándék jól megfér avval a másodlagos szentimentalizmussal, amely a Hainbund költőinek témáit, fordulatait (esetleg a szintén nem első vonalba tartozó Gessneréit) átvevő magyar költők egy részét is jellemzi. Ha a szerző Tablic költői magatartását, esztétikai nézeteit nemcsak a leírás szintjén tolmácsolta volna, hanem Boileau, Sulzer, Marmontel, Eschenburg poétikai nézeteivel vetette volna egybe, a jórészt ihletetlen versek hosszadalmas (bár nem hasznotalan) ismertetésén kívül egy jellegzetes mentalitás bemutatását is megkísérelhetette volna. Igaz, Brtář érdeme a prozódiai újítások, törekvések bemutatása (kissé mechanikusan illusztrálása), de a tipikusan populár-klasszicista magatartás megragadása (ehhez a *Svobodně volení* mélyebb elemzése segíthetett volna) a szlovák költő pontosabb körvonalú portréjával szolgált volna.

Második kifogásunk az egyoldalú forráshasználat és szemlélet. Brtář nem érzi jelentősen azt a tényt, hogy Tablic — öntudatos szlovákként — Magyarországon élt, ahol népe föl-emeléséért, irodalma elismertetéséért küzdött, de nem a magyar művelődés ellen, inkább figyelve, mi történik az akkor szerencsésebb helyzetű magyar irodalomban. Jellemző, hogy Brtář csak lábgyegyetben közli Tablicnak a cseh Cerrionihoz írott levelérszletét (279.), amelyben a szlovák költő a két magyar *Henriász*-fordításról emlékezik meg. Így marad említetlen Tablicnak Rummy Károly Györgyhez fűződő kapcsolata, amelyről e sorok írója több dolgozatában megemlékezett (Fil. Közl. 1963. 204—218., *Trádie a literárne vz'ahy*: 116—146.). Sziklay László *A szlovák irodalom története* c. munkájának 196—200. lapján pedig több hasznosítható szempontot talált volna a könyv írója. Brtář többször is leírja a „magyarón”, „elmagyaroso-

dott" jelzőket, Petőfit Alexander Petrovitsként emlegeti (pl. 227.), s ez zavarólag hat. Az sem egészen érthető, miért kell a könyvnek szinte minden szereplője mellé születési helyét is leírni — s abból (valamint nevéből) következtetni nemzetiségi hovatartozására. A XVIII. század végéig, illetve néhány esetben a XIX. század 20-as éveig a vegyes nyelvű vidékeken felnőtt tanárok-értelmiségiek maguk sem döntötték el mindig, hogy anyanyelvük vagy államuk köteleiket érzik-e erősebbnek. Több nyelven írtak — beszéltek. Majd csak a reformkor viharos lendülete készítetett állásfoglalásra. Történetietlenség lenne XX. századi nemzeti öntudattal fölruházni a XIX. század első évei Magyarországanak az északi részekben tanárkodó állampolgárait.

Brtán monográfiája végigkíséri Tablic életútját, behatóan ismerteti a műveket, a fordításokat. Kitűnő nyersanyagot gyűjtött össze. A további kutatás bizonyára módosítani fogja a Brtán kialakította arányokat, mind poétikai-esztétikai, mind eszmetörténeti szempontból. Hiányai ellenére hasznosnak véljük a könyvet, elsősorban sok érdekes adata miatt.

Fried István

Sziklay László: Szomszédainkról

Szépirodalmi, Budapest 1974.

A tanulmánykötetek inflációjának korszakában van abban valami imponáló, ha egy nemzetközileg is számontartott tudós csak monográfiák, kötet szerkesztések, konferenciaszereplések után gyűjti be tanulmányainak általa legjobbnak, legértelmesebbnek tartott hányadát. Az ilyen tanulmánykötet jelzi a tudós szellemi fejlődését, árulkodik módszerének alakulásáról, felvilágosít az általa művelt diszciplína adott helyzetéről: egyszerű a tudományos élet eseménye; nemcsak egyedi kutatások összefoglaló jellegű állomása, hanem a további vizsgálódások irányainak meghatározója is.

Sziklay László tanulmánykötete a puritánság miatt dicséretre méltó. Bár a szerző nemcsak a kötetben foglalt területeken ért el kimagasló eredményeket, hanem pl. a cseh strukturalizmus történeti rajzát ő fogalmazta meg magyarul a legpontosabban, továbbá szlovák szerzők magyar vonatkozásait is ő tárta föl a legmegfelelőbben (például Ján Chalupka életműve magyar elemeinek szerepét a színműíró-pamfletista alkotásaiban, vagy az eperjesi kör szláv — magyar — német kulturális együttélésének kérdéseit), ugyancsak Sziklaytól való a XIX. század többnyelvű Pest-Budájának — igaz, egyelőre vázlatos — rajza. Mégsem vette be ezeket az alapvető, olykor magyarul nem is olvasható dolgozatokat kötetébe, mivel az volt a szándéka, hogy az elvi alapvetés után a reneszánsztól a két világháború közötti cseh líráig a kelet-közép-európai zónára jellemző sajátosságokat hol a tipológiai egybevetés, hol a kapcsolattörténeti módszer, hol pedig a meghatározó vonások kiemelésével — történeti sorrendben — bemutassa. Igaz, ennek a módszernek az lehet a hátulütője, hogy egy jelenség vagy korstílus mélyebb, többoldalú elemzése kárt szenved, például a felvilágosodásról csak egy sok szempontú kérdéssorozatot, vitát provokáló vázlatot találunk a kötetben; pedig épp e kérdéssorozat árulkodik arról, hogy Sziklay nemcsak kérdezni tud, hanem a válaszokra is telne tudásából, ha elég helye lenne. S azt sem hisszük, hogy a kelet-közép-európai romantika tartalmi jegyeiről Sziklaynak csak annyi mondanivalója lenne, amennyi az egyébként igen tanulságos módszertani és népiesség-tanulmányban található. Viszont ennek az összeállításnak van egy mindennél fontosabb tanulsága: rávilágít azokra a csomópontokra, amelyekből e térség jellegzetességei — további részletkutatások révén — megragadhatók; amelyekből kiindulva a leglényegesebb következtetéseket le lehet vonni. Emellett a történeti fejlődés egyenes vonalú, a problémákat érzékeltető rajza az egységes és félreérthetetlen szemléletet adja tudtunkra. Azt a szemléletet, amely csirájában ott van Sziklay első dolgozataiban. Milyen jellemző, hogy a szlovák népköltési gyűjtemény leírása tulajdonképpen már első, az *Apollo*-ban megjelent dolgozatában szerepel. Innen emelte át az 1942-es *A szlovák irodalom* c. kötetbe, majd az 1962-es, impozáns *A szlovák irodalom története* c. monográfiába. S most ismét találkozunk e leírással a népiesség-tanulmányban. De míg első értékezésében csupán a szlovák jelenség ismertetésére kerülhetett sor, addig a következő előfordulási helyeken mind teljesebb környezetrajzzal lesz gazdag. Sziklay végül beállítja ezt a gyűjteményt abba a kontextusba, szöveggörnyezetbe, amelyben a helyes magyarázathoz, értelmezéshez el lehet jutni. A komparatistika módszerének alkalmazása ma már természetes segédeszköze a korszak és a térség kutatóinak. De nem mindig volt az! Különösképpen nem századunk 30-as éveiben. Eckhardt Sándor úttörő munkái ugyan felhívták a figyelmet a komparatistika használhatóságára, de a kapcsolattörténet hierarchizáló

szemléletén legfeljebb tágitottak. Így a szlovák fél érthető tartózkodása csak Sziklay nyugodt, higgadt és adatokra építő (az irodalmakzat mellérendeltségi viszonyban látó) módszere nyomán oldódhatott föl. Sziklay ugyanis — mint ezt bevezető elvi tanulmánya bizonyítja — elveti a XIX. századi értelemben vett irodalomtörténeti szlavisztikát, és pusztán a nyelvrokonság alapján nem hajlandó tematikai-eszmei-formai rokonságot látni egymástól távol alakuló irodalmakban, de elveti az 1945 előtti ún. Duna táji koncepciót is, amely a magyarságnak csupán átadó, a szomszédos szláv és román irodalmaknak csupán befogadó szerepet szánt. Sziklay azt sugallja és dokumentálja (igen sok, pregnáns példával!), hogy az azonos és hasonló helyzetű irodalmak, nem egyszer egymástól függetlenül, azonos vagy hasonló jelenségeket hoztak létre, azonos vagy hasonló módon értelmezték, formálták szellemi életüket, teremtettek meg azokat a kereteket, amelyekben a *közös témák* hasonló jellegzetességekkel szóllaltak meg. Mindez ma már természetesnek hangzik, ennek a ténynek magától értetődő voltát a szlovák, a szerb, a cseh vagy a magyar kutatók nem kérdőjelezik meg. Monográfiák is születtek ezekről az érintkezésekről, hasonlóságokról (Rudolf Chmel a szlovák — magyar, Richard Prazák a cseh — magyar gyar kapcsolatokat tárgyalta hasonló módon, Bozidar Kovacek a szerb — magyar érintkezéseket mutatta be igen tanulságosan!). De ne feledjük: Sziklay László dolgozata 1962–63-ból való; amikor ezek az adatok még csak a művekben rejtőztek; amikor legfeljebb részletkutatások során derült fény egyes érintkezésekre, akkor is legfeljebb *két irodalom* viszonylatában. Bár Gáldi László: *A Dunatáj irodalmi fejlődése* (1947) című tanulmánya már megkísérelte a szomszédos államok irodalmának párhuzamos tárgyalását, a megfelelések kiderítését. Úttörésének érdeme mellett hungarocentrizmusa is tény. Pl. a román irodalomból — a magyar hatást dokumentálandó — nem egyszer másod vonalbeli jelenségeket emel túl magasra. Sziklay László az általa Keletközép-Európának nevezett egységre koncentrál, azaz a német és az orosz irodalom között létező kultúrákra. Ezeknek sajátosságait, közös vonásait, tipikus formáit deríti föl, főleg a XIX. század első felére vonatkoztatva. Sziklay mértéktartását itt is dicsérhetjük. Nem azt állítja, hogy e terület *valamennyi* irodalma *mindig* azonos vonásokkal rendelkezik. Rámutat arra, hogy az angol, a francia és a német irodalmakhoz képest a térség (zóna) egészére érvényes ugyan az „ütemeltőlódás”, de ez egymáshoz képest is jelentkezik. A magyar és a lengyel irodalom már európai távlatú romantikát valósít meg (Vörösmarty és Mickiewicz életművével), amikor pl. a szerb még csak a romantikus irodalom *lehetőségeit* teremti meg. Azaz nem merev és lebonthatatlan fal mered a különböző zónák között, hanem még az egyes zónákon belül is találhatók különböző egységek. De — tehetjük hozzá azokkal szemben, akik újabb misztifikációnak tartják egy ilyen keletközép-európai zóna létezését bizonyos korokban — sokkal több a hasonlóság a zóna egyes irodalmi között, mint az eltérés. Illetve: az angol, a francia és a német irodalmakhoz fűződő *viszonyukban* rendkívül sok hasonlóságot, megfelelést fedezhetünk föl. Az alapvető magatartásban rejlő hasonlóságok még akkor is demonstrálásra méltóak, ha a kivitelezésben, a megvalósulásban — a nemzeti hagyományok különfélesége, az adott fejlődési fok eltérő volta, az olvasóközönség más és más reagálása stb. miatt — az irodalmak között kisebb-nagyobb különbségek mutathatók ki. De ha a *tipikusait* keressük, akkor nem a részletvizsgálódások nyomán fölfedezhető egyéni vonásokat kell kiemelnünk, hanem a fejlődés fő irányát, s itt a hasonlóság szembeötlő. Ennek az elvnek következetes alkalmazása, példamutatóan mértéktartó, az irodalmi kapcsolatokra és értékekre koncentráló keresztülvitele a zóna korstílusainak tüzetesebb átvilágítását teszi lehetővé, sőt, a nemzeti specifikumnak tartott mozzanatok értékelésében is segít. Szétoszlathat babonákat: a szláv küldetéstudat mellé állíthatjuk a reformkorban végighúzódo „apostol”-motívumot, és mindkettőt rokoníthatjuk Lamennais nagyhatású elmélkedéseivel.

Így derül fény a nemzeti mítoszok azonos indítékaira. A Cirill és Metód-hagyomány, Dušan cársága, Szent István emléke, Szvatopluk, Árpád alakja egyként a barokk történetírásban vallásos töltéssel megfogalmazott, de a romantikában újraértékelt ideológiával fejezi ki a vélt nemzeti hagyományt, amely az egyedi nemzetkarakterológia megalkotására készítetne. Sziklay László bemutatja, hogy mind a megfogalmazásban, mind a fogalmi megközelítésben azonos módszerek és szándékok munkálnak. Ugyanez a helyzet a romantika hazafias verseit illetően is. Vörösmarty és Kollár azonos költői képpel fejezi ki a nemzethez tartozás erkölcsi parancsát. Kollár a *Szláv dcera* előhangjának disztichonos-patétikus soraiiban, Vörösmarty a *Szózat* emelkedett-himnikus szavaival döbbsenti rá nemzetét! „Bölcsöd az, s majdan sírod is . . .” Ugyanígy érzelmetti Mátyás király alakjának magyar és szomszéd népi utóéletét: a szlovén, a szerb, a horvát, a bolgár, a szlovák népköltészet éppen úgy a magáénak éri, mint ahogy a Mátyásról szóló történetek a magyar olvasóban is élnek. A műköltészetben: Sládkovič és Vörösmarty Mátyás király a népi-nemzeti királyság szimbóluma. Még egy példa: Csák Máté nemcsak a szlovák Stúr tollán válik a nemzeti ellenállás bajnokává, róla javasol eposzt a Petőfi — Arany-levelezés néhány nevezetes darabja, Szász Károly és Székely József epikus költeményében hasonló hangvétel és fölfogás jelenik meg.

Az egybevetések közül hadd irányítsuk a figyelmet a népiesség-probléma nagyvonalú

tárgyalására. Különösen a népköltési gyűjtések párhuzamos bemutatása megragadó. Kollár, Erdélyi és az úttörő, Vuk Karadzić kötetének összehasonlítása, a gyűjtők helyzetének, magatartásának és — tudatosan írjuk így! — alkotói-szerkesztői módszerének egybevetése nemcsak a népiesség alakulásához szolgált több jó szempontot, hanem az irodalom fejlődési stádiumait is érzékletesebben állítja eléink. Innen nézve érthetőbbé lesz a Štúr-iskola. Branko Radičević és Petőfi Sándor azonos indítatású, de eltérő intenzitású költészete. S ez a szemlélet vezet el annak a megállapításnak igazolásáig, miért sikerült éppen Petőfinak a romantika és a népiesség magas hőfokú, változatos tematikájú, európai távlatú szintézise.

Sziklay tipizáló eljárásának igazsága Kollár-dolgozatában a leginkább szembetűnő. Arra vállalkozott, hogy megannyi apró (levéltári és újságokba-folyóiratokba rejtett) adatból, egy életszakasz tanulságaiból portrét állítson össze. Kollár 30 pesti évének krónikáját beszéli el, magyarázza, látszólag egy sereg mellékes tényt halmoz egymásra. Miután Kollár a szlovák és a cseh „nemzeti ébredés” kulcsfontosságú szereplője, ez az igyekezet önmagában is értékes. Annál is inkább, mivel P. Blahonak az 1893-as *Kollár-sborníkban* megjelent igen elfogult tanulmánya óta ezt a kérdést alig feszegették. Sziklay bebizonyítja, hogy Kollár pesti 30 éve nem tekinthető egyoldalúan számkivetettségnek, a magyar művelődés változása érdekelte (bár erről nemigen nyilatkozott). S a magyar reagálás sem minden esetben szolt a teljes elutasítás hangján. Sziklay nem elégedett meg a megállapításait alátámasztó adatok felsorolásával. Ján Kollárt ugyanis mentalitása, művészi módszere két korstílus határára helyezte. „Átmeneti” típus olyan szempontból, hogy a klasszicizmus tanítványa: poétikája, költészetfelfogása a német klasszikához köti. Kazinczyhoz hasonlóan a mecénásoknak nagy szerepet tulajdonít a költő-tudós életében. Nemcsak azért harcol az önálló szlovák egyházközségért, mert lelkes (s ez több javadalmat biztosít számára), hanem azért is, mert ebben az egyházi szervezetben látja a nemzeti eszméért folytatott harc legjobb eszközét. Számítsuk ide még teológiai konzervativizmusát, a nyelvi-esztétikai kérdésekben tanúsított merevségét! Viszont nem lehet mehallania az idők szavát: az orosz, a lengyel és a magyar irodalom már a romantikába fordult át; a közvetlen közelében létesülő magyar intézmények már romantikus ihletésűek! A nemzeti ébresztés-élkesítés nem fér meg a klasszicizmus műformái között, s a *Slávy dcera* előhangjában (talán nem függetlenül a személyesen tapasztalt wartburgi német ifjúsági lelkesedéstől) — akarva-nem akarva — a romantikus elégia múltsírató — olvasót fölrázó hangján szólal meg. S bár népköltési gyűjtését részben tudományos célok illusztrációjának szánja, arról emlékeztet meg, hogy e népdalok ismerete az archaeológusok, a botanikusok, a folkloristák, a mitológiai-kutatók stb. számára is szükséges, ismét — akarva-akaratlanul — a népnyelv becslésére, lehetőségeire hívja föl a figyelmet. Nemzet-meghatározása még a felvilágosodás jegyében fogant, sokat hangoztatott humanitás-ideája is Herderre megy vissza, de kölcsönösség-elmélete már valamennyi szláv nemzet fiataljainak vált mindennapi olvasmányává. Nemcsak a goethei világirodalom-elképzelés módosított változatát látták benne, hanem a prófétai jóslást is valamennyi szláv nép dicső jövőjéről. Olyan programot véltek benne fölfedezni, amely az egyes szláv népek nagyjövőjű kibontakozását teszi lehetővé az egyetemes szlávság tág keretében.

Kollár így mintapéldája annak, hogy a klasszicista ihlet hatásában romantikus nemzedéket nevel. hatásában önmaga ellentétévé csap át, hatásában a vele ellentétes-vitatókozó erőnek ad megdönthetetlen érveket. Sziklay Lászlónak Kollár pesti éveiről frott dolgozata így módszertanilag is előbbre lendíti a keletközép-európai komparatiztikát és a szlovák irodalomtörténetet is. Ha ezentúl Kollárral foglalkozunk, Sziklay tanulmánya nélkülözhetetlen lesz számunkra. Más kérdés, hogy azóta az Országos Evangélikus Levéltárba került anyag alapján magunk is ki tudtuk egészíteni az 1820-as esztendő Kollárral kapcsolatos adatait (*Biografické štúdie* II. Martin, 1971.). Mint ahogy a következő lépés megtételére is szükség van: az életrajzi-eszmétörténeti megállapításokat majd Kollár költészetével, poétikai fölfogásával is szembeesíteni kell, s így juthatunk el a szlovák neoklasszicizmus tartalmi jegyeinek leírásáig.

S bár a romantikáról általában kevés szó esik, a keletközép-európai irodalom romantikus korszakának egyes fázisairól, jellegzetes megnyilvánulásairól (műfajáról) érdekes dolgozatokat olvashatunk. A történelmi regény XIX. századi lengyel, cseh és magyar variánsait egymással, a történeti festéssel szembeesítve mutatja be a szerző. S a „nemzeti” tematika mögött rejtőző azonos kifejezési módszerek, azonos magatartásformák, azonos jellemzési eszközök demonstrálásával az azonos töltésű történelemszemlélet és „nemzeti” mítosz tipikus vonásaira derül fény. Sziklay László érdeme nemcsak a komparatiztika módszerének alkalmazása, hanem az a higgadt, tényeket megmozgató és a műfaji sajátosságokat elemző érvelés, amely a nemzeti köztudatban előkelő helyet elfoglaló és nem egyszer misztifikált történelemlátást sugalló regények valóságtartalmát, értékét, a realizmushoz való viszonyát átvilágítja. Különösen a történeti festészetnek hasonló funkciójú alkotásaival veti egybe tanulságosan Sziklay László Gárdonyi, Sienkiewicz és Jirásek népszerű regényeit. E képzőművészeti kitekintés módszertanilag is jelentős. Szauder József a klasszicizmus változatainak vizsgálatakor élt hasonló eszközökkel, s jutott el hasonlóan kimagasló eredményhez.

Még hosszan kellene és lehetne tárgyalni mindazt az újat, amit Sziklaynak végre kötetbe gyűjtött tanulmányai jelentenek a magyar szlavisztikában és a Keletközép-Európa-kutatásban. Befejezésül a kötet egységes koncepcióját hangsúlyoznánk; azt a széles hatósugarú vizsgáldást, amely az azonos vagy hasonló talajon felnövő jelenségekből a tipikusait igyekszik kiemelni. Hiszen a tipikus kiemelése után lesznek jobban láthatók az egyéni vonások. A tipikus és az egyéni helyes aránya pedig a szintetikus elemzést könnyíti meg. Sziklay könyve e szintézis egyik alapköve.

Fried István

Livia Grămadă: Presa satirică românească din Transilvania 1860—1918

Editura Dacia, Cluj 1974, 293.

Livia Grămadă, a kolozsvári Babeş-Bolyai Egyetem román irodalomtanára, jelenleg az Eötvös Loránd Tudományegyetem román lektora érdekes tanulmánnyal lépett a román olvasóközönség elé. Nemcsak Romániára terjed ki az alapos tanulmány, hanem bepillantást nyerhetünk Nyugat-Európa újságtörténetébe, annak fejlődésére s választ találhatunk arra is, hogy milyen nehézségeken vagy fondorlatos úton jutott el a szó, az igaz szó az emberek ezreiig.

A XVII. században a technikai fejlődés a nyomdatechnikára is kihatott, ennek következményeként nagymértékben elősegítette az újságírást, valamint a különböző célt szolgáló lapok, folyóiratok elterjedését — először Európa nyugati felén. A verseny itt is megjelenik s nemcsak a vevőért, de az olvasóért is. Az igények, kor és ízlés szerint rendkívül gazdag világot tárnak elénk, s a század hangulata, életérzése kifejezéseként (amely a sokakat érintette), a lapok oldalain egyre gyakrabban találkozunk kisebb regényekkel, humoros elbeszélésekkel, vagy éppen a csípős, nevetgetős szatírával és epigrammával. A színvonal — mint említettük — igen változatos a jótól az „éppen csak lapig” minden megtalálható. S az olvasó miatt még a megalkuvás sem volt bűnös dolog, s így elcsúszott a szerkesztői szigor az olcsó szellemeskedés vagy csak finomkodás mellett. De ne szapuljuk elődeinket, mert íme Sulpice Chevalier személyében a karikatúra mesterét, s H. Daumier-ben és G. Doré-ban a szatirikus újságírás megteremtőit tisztelhetjük. 1830-ról is érdemes feljegyeznünk, hogy a *La Caricature* Charles Philipon nevével akkor indul.

De kalandozunk át Európa más részeibe is. Mi újság például a Habsburg birodalomban? Lemaradni ök sem szeretnek, sorra jelennek meg politikai újságok, s hogy ne legyen „száraz” vagy túl nyers a híryanag, ezekben is megszínesíti a mondatokat a humor, amely politikai jellegű. A szórakoztató lapok — mint manapság a *Rakéta* — II. József idejében is voltak, s a legnépszerűbbek a *Das Wienerblättchen* (1783) címet viselték. Az időpontot ismervén, volt mit és miről politizálniuk, s ha azt humorba foglalták és meg is jelent, a polgár inkább derült egyet rajta s a gondját sem érezte olyan nehéznek egy jó nevetés után. Jelentősek voltak még Joseph Richter *Eipeldauers Briefe an seinem Herrn Vetter in Kagan über die Wienerstadt* néven megjelenő lapjai. Richter teremti meg a kifejezetten humoros jellegű politikai újságírást. Ezután jelennek meg többek között a *Der Floh* (1869) *Die Bombe* (1871), *Humoristische Blätter* (1873) és *Neue Fliegenden* (1874).

A német nyelvű politikai, jogi, pedagógiai és szatirikus kiadványok mellett a Habsburg birodalom határain belül élő, más anyanyelvű nemzetiségek is megjelentettek hasonló hangvételű folyóiratokat. A szatirikus újságírás kiemelkedőbb központjaira érdemes néhány szót vesztegetni. Triest volt a legélesebb hangú, pergő olasz nyelvű s a legrövidebb életű lapok kibocsátója. Prága, akárcsak Brno nemcsak német, hanem cseh nyelvű lapokat is megjelentetett. A lengyel lapok központja Krakkó és Lemberg volt. A Habsburg birodalomban még szlovén, szerb és rutén nyelvű lapokkal is találkozunk.

A magyarok szatirikus újságírásának megteremtője András Sámuel volt, 1803-ban pedig Gaál György közléstesi *A tudós palóc* című lapot. Ebben Furkács Tamás a vejét vezeti be Pest város életének rejtelmeibe, s próbálja átadni a tapasztalatlannak kijáró jótanácsokat. A hasonló vagy más témakörben berobbanni akaró kísérleteknek hosszú sora van. Ami figyelmet érdemel, az 1847-ben Lauka György *Dongó*-ja és az 1848-ban megjelent *Chárvári* c. kiadványa.

1860 és 1867, ezzel az időszakkal jelezhetjük a magyar szatirikus újságírás fénykorát, amikor nemzeti és társadalmi érdekeket szolgál (pl. Tóth Kálmán *Bolond Istók*-ja (1860) és a *Ludas Matyi* (1867). A színvonalban azonban egy idő után visszaesést tapasztalhatunk, s ez

nem véletlen. A színvonallal egyben a Janus-arcát fordítja felénk, megmutatja kiéne a nevé n, milyen céllal mosolyog le ránk. A különböző politikai pártok kritikátlan kiszolgálása, valamint az osztrák—magyar dualista rendszer érdekeit védő orgánumok lehetnek-e művészetben, irodalomban, a politikáról nem is beszélve, igazat és igazságot szólóak? Aligha. A fénykor azonban megmutatott értékeket, és a jövő kincseit is sorai között hordta, gondoljunk csak Jókai anekdotáitól, regényeitől és elbeszéléseitől kezdve Mikszáth könnyedséggel, tündérkedvvel, csipkelődéssel teli írásaira.*

Ha a románokhoz ellátogatunk, sokkal több gátló előzménnyel kell számolnunk. A török, majd a Habsburg elnyomás másfél évszázaddal késleltette a megindulást, más tőle nyugatabbra élő nemzet-társaitól.

I. Molnar-Piuaru, szebeni orvos és több tudós-társa sikertelen próbálkozásai után, az első erdélyi román folyóirat Budapesten jelenik meg. Ebben az időben a magyar főváros nyújt lehetőséget a kibontakozásukhoz, és nagymértékben hozzájárul a román szellemi és kulturális élet felvirágoztatásához. A XVIII. században a pesti Királyi Egyetemi Nyomda az erdélyi románoknak valóságos szellemi alkotóműhelyévé lett. Itt jelennek meg az Erdélyi Iskola íróinak (Micu, Síncai, Maior) jelentősebb művei, majd 1821-ben az első folyóiratok. Később szerepet kapnak Erdély főbb városai is ebben a munkában s Pest is tovább munkálkodik a lehetőségek kibontakoztatásában. 1860 után az érdeklődés itt is a satirikus újságírás felé fordul. A román élclapok célul tűzték ki, hogy nevetetve politizáljanak és mondjanak el olyan igazságokat, amelyekkel abban az időben nyíltan nem foglalkozhattak. Így sikerült ezeknek az írásoknak elérni, hogy az adott körülmények között reflektorfénybe állítsák nemcsak az időszaki nemzeti-társadalmi és egyéb problémákat, de óvatosan hangot adhassanak a közlekedetlenségnek, amelyek mind-mind gyökereiben visszanyúltak a társadalmi-politikai rendszer ellentmondásaihoz. Ezek az írások híven tükrözik az akkori állapotokat, s hogy mik foglalkoztatták az emberek nagy többségét. Krónikáknak is tekinthetjük ezeket a folyóiratokat, amelyek nemcsak megállapították a tényeket, de az olvasóközönségre is hatottak oly módon, hogy ébresztették és erősítették bennük a nemzeti és társadalmi függetlenség gondolatait és ezáltal is elősegítették a néptömegek öntudatosodását. A lapok hangnemére jellemző volt a jövőbe vetett reménység gondolata is. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül kik próbálkoztak a korlátozott körülmények között is fáradhatatlanul egy magasabb rendű cél érdekében. Természetesen ifjak és lélekben ifjak, akik Erdély nyugati területeiről jöttek tanulni a pesti jogi karra, s baráti légkör fogadta itt őket és állt melléjük. Elmondhatjuk, hogy nem voltak magukra hagyva, s a közös sors egyesítette őket harcukban.

Ezeknek az előzményeknek köszönhető, hogy akikhez szóltak az írók, a szerkesztők, hangjuk nem fűlt közönybe. Az olvasók jelentkeztek, szerették azt a fórumot, ahol a hangjuk, szavuk megerősödve talált vissza hozzájuk. Ha az olvasók között voltak, akik tehetségükhöz mérten is a nagy célt szolgálták, munkatársul fogadták s a jó ötleteket nem vetették szemétkosárba, hanem felhasználták őket. Így a témakörök igen változatosakká váltak, s mindenki megtalálta bennük azt, ami számára a legfontosabb lehetett. Soroljuk fel melyek azok a lapok, amelyek ugyan elsárgultak, de szellemükben el nem avulhatnak: *Tutti frutti* (1861), *A humorista* (*Umoristul*, 1863—66), *A falu szája* (*Gura satului*, 1867—71), *A koldus* (*Calicul*, 1881—95) és *A sas* (*Vulturul*, 1892—1905). A kedveltebb műfajok: vers (satíra, paródia, epigramma), próza (levél, anekdota, riport) és színház (kuplé, tragikomédia) voltak. Néhány jellegzetes cím: *Kik a reakcióso?* (*Cine-i reactionari?* a *Tutti frutti*-ből), *Ki olvassa a román újságokat?* (*Cine citește jurnalele românești?* a *Umoristă*-ből), *Miért hallgatnak az erdélyi képviselők?* (*De ce tac deputații din Arceal?* a *A falu szája* c. lapból).

Összegezve az elmondottakat: Livia Grămadă könyve betekintést nyújt az erdélyi román satirikus újságírás kibontakozásába és egyben hasznos tanulsággal szolgálhat azok számára, akik a magyar—román irodalmi kapcsolatokkal foglalkoznak.

Kese Katalin

* Érdekes lett volna a vizsgálat tárgyává tenni azt is, vajon milyen mértékben hatott a magyar satirikus újságírás az erdélyi románra.

Alejandro Cioranescu: Diccionario etimológico rumano

Madrid-Tenerife 1958–1966. Universidad de La Laguna, 1182 + XX.

Olasz jövevényszavaink után kutatva bukkantam rá az alább ismertetett szótárra, melyről a hazai szakirodalomban még nem jelent meg könyvismertetés, szakszerű bírálat pedig még kevésbé, jóllehet a mű egy-két nagy könyvtárunkban hozzáférhető, a romanisztika kutatói tudnak megjelentéről, és kutatásaikban évek óta támaszkodnak is rá. Mivel e szótár a romanisztikán túl más szakterületeken dolgozó kutatók érdeklődésére is számot tarthat, hasznos lehet vázlatos ismertetése.

A szótár valójában 1958 és 1961 között hat füzetben látott napvilágot, a hetedik, 1966-ban megjelent füzet a szerző előszavát és a rövidítésjegyzéket, valamint a bibliográfiai apparátust tartalmazza egy rövid errata-jegyzék kíséretében. Mégis a mű ezzel az utolsó füzettel együtt tekinthető befejezettnek, bár a tudományos világ már az első hat füzet megjelenése közben és után fölfigyelt és hivatkozott rá, ha nem is mindig kedvezően.¹ Erre való utalás egyébként az előszóban is található.

Cioranescu szótárának erőnei közül az első helyre az kívánczok, noha ez egyáltalán nem tudományos minősítés, hogy Cihac szótára óta ez az első teljesen befejezett román etimológiai szótár. Nem ide tartozik annak taglalása, hogy 1870 óta a különben igen élénk román szőfejtés különböző szótári vállalkozásai miként és miért maradtak befejezetlenül. Vitathatatlan, hogy az utóbbi évtizedekben publikált román általános szótárak, minden korszerűségük és kiválóságuk ellenére, jellegükből következően szűkszavú etimológiai adatokkal nem pótolhatják a kimondottan etimológiai szótárt. Másik, a román etimológiai szótárirás eddigi gyakorlatától szerencsésen elütő sajátossága a műnek, hogy a román szókincset Cihactól eltérően osztatlanul tárgyalja.

A szótár 9532 számozott szócikkében a román nyelv szókincsének szám szerint is igen jelentős hányadát dolgozza föl. Nem tartalmazza „azokat a franciából átkerült neologizmusokat, amelyek nem igényelnek különösebb kommentálást, sem azokat a szavakat, amelyek ha szerepelnek is néhány szövegben és esetleg valamelyes szőfejtési irodalmunk is van, de használatuk a jelenben vagy a múltban föltöbb korlátozott vagy használóik nem is érzik őket a román szókincsbe tartozónak”. (X. lap)

A címszók ún. szótári alapalakjukban szerepelnek. A főnevek és mellénevek többes-számú alakjait, az előbbieket nyelvtani nemét is, az igék kijelentő mód jelen idő egyes szám első személyű alakját és múlt idejű melléknévi igenévét tünteti föl szófaji megjelölés kíséretében. A szóhangsúlyt a címszóban a hangsúlyos magánhangzó alá tett ponttal jelöli. Ezt követik az értelmezések a szótár terjedelméhez mérten elég részletesen, a főbb jelentéscsoportok számjegyekkel megjelölve, a korszerű szótárirási gyakorlatnak megfelelően. Az előszó idevágó utalásával teljesen egyetérthetünk, amikor a szerző úgy vélekedik, hogy „az etimológiának hibátlan és a lehető legteljesebb szótörténeten kell alapulnia”. (IX. lap) Inkább azt sajnálhatjuk, hogy ezek az értelmezések nincsenek megadva még egy, a spanyolnál Kelet-Európában elterjedtebb nyelven is. Minthogy ez a mű például a szlavisták érdeklődésére is számíthat, igen szerencsés megoldás lehetett volna az értelmezések megadása mondjuk franciául is, aminek egyébként régi hagyománya van a román szótárirásban. Az értelmezéseket követik a címszó arumún, megleno- és isztoromán megfelelői.

Visszatérve a szerző fentebb idézett állásfoglalására a szódokumentálás részletességével kapcsolatban, az etimológia egyik sarkalatos kérdéséről, a kronológiáról kell még néhány szót ejteni. Hiányolnom kell, hogy a szerző az előszóban miért nem tért ki részletesebben arra a kérdésre, vajon milyen kritérium alapján ad meg vagy nem említ időpontokat a különböző szócikkekben. Egyes szócikkeknek e tekintetben is elég részletes kidolgozása arra enged következtetni, hogy Cioranescu bizonyára szótörténeti és szóföldrajzi vonatkozásban is a töle telhető legtöbbet igyekezett nyújtani, és ha szótára mégis éppen ezen a téren hagyja maga után talán a legtöbb kívánnivalót, annak magyarázata a szótárszerkesztés különleges körülményeiben keresendő. Mert igaz ugyan, hogy bármely etimológiai szótár akkor tudja valóban betölteni hivatását, ha minél több szótörténeti és lehetőleg szóföldrajzi adatot is közöl, ezt maradéktalanul megvalósítani a román nyelvterülettől, könyv- és levéltáraktól több ezer kilométernyi távolságban élő szerző számára alighanem emberfeletti vállalkozás lett volna.

Etimológiában Cioranescu természetesen támaszkodik a műve előtt megjelent román etimológiai szótárakra és egyéb lexikográfiai munkákra, ez azonban egyáltalán nem passzív átvételt jelent, hanem a különböző megoldások megfontolt mérlegelését, aminek eredménye

¹ Tagliavini, Carlo: *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna 1969⁵. 450–51.

esetenként az, hogy szerzőnk az eddigi eredményeket meghaladni látszó új etimológiát javasol, más esetekben csupán az eltérő álláspontok ismertetésére vállalkozik.

Magától értetődően elsősorban a magyar eredetű elemeket vizsgáltam, a Tamás Lajos szótára² előszavában köznyelviként felsorolt mintegy 180 szót véve kiindulási alapul. Közülük kb. húsz nem szerepelt Cioranescu szótárában, ezek azonban többnyire regionális szavak (pl. *celui, hirciog, mangaliță, rătez* stb.) vagy a román köznyelv szempontjából akár idegen szavaknak is tekinthetők (pl. *forint, husar*). Etimológia tekintetében mintegy harminc esetben talá-lunk többé vagy kevésbé eltérő eredményt Tamás és Cioranescu szótárában. Ezek között jócskán vannak olyanok, amelyekben nem is könnyű, sőt csaknem lehetetlen végleges és határozott véleményt mondani, mint pl. *mereu, pahar, pecie*, de olyanok is akadnak, amelyekben Cioranescu észrevehetően egy ma már túlhaladott álláspontot képvisel (pl. *baie, borcan, cea* mint állatterelő szó, *ocnă, sirg*). Nem világos, hogy miért kételkedik Cioranescu a *bir, dijmă, dric* és *marfă* szavak magyar eredetében. Véleményem szerint Cioranescu néhány esetben közelebb került volna az igazsághoz, ha vagylagos fogalmazás helyett a többszörös átvételt, illetve ennek lehetőségét hangsúlyozta volna — pl. a *cuipercă, cizmă, mintă, mizgă* és a *șir* szavaknál. Ezek közül a *mizgă* szláv származtatása hangtanilag nem tartható, illetve szerb származtatás esetén a szerző fogalmazása téves vagy pontatlan. Ide kívánczik egy megjegyzés azzal kapcsolatban, hogy szerzőnk néhány esetben sajnos elég egyoldalúan kezeli az adatokat, mert míg pl. a *baie, cea* és *ocnă* esetében hangtani érvekkel, de szótörténeti, szóföldrajzi adatok figyelmen kívül hagyásával jut az általam kifogásolt álláspont-ra, a *mizgă* esetében éppen a hangtörténeti körül-ménynt hagyja figyelmen kívül. Külön említendőnek tartom az átdő nyelv megjelölésével, illetve a hol regresszív, hol progresszív etimológiai magyarázattal kapcsolatos gyakorlatát, mert míg pl. a *ban, butas, canaf* szavaknál — igen helyesen — Cioranescu a magyar etimon meg-adás után tér ki e szavak végső forrására, a *bolă, larmă, pont* szavaknál a hangtani érvekkel is szemben álló végső eredetet adja meg első helyen és mintegy másodlagosan említi a magyar közvetítés tényét vagy lehetőségét, holott e szavak esetében a hangtörténeti érv is amellett szólna, hogy a magyar nyelvi alakot adjuk meg első etimonként.

A *talpă* esetében valószínűleg véletlen hangtani egyezés és valamelyes szemantikai ha-sonlóság áll fenn a két északitaliai nyelvjárási adat és a magyar szó között, de ha a Cioranescué-hoz hasonló kétkedő megfogalmazások ösztönzést adnak további kutatásokra a kérdés végle-ges tisztázása érdekében, többet érnek a sommás véleménynyilvánításnál.

A *viteaz* szónak Cioranescu szótárában nem szerepel főnévi jelentése, pedig ennek meg-adása — akár „elavult” minősítéssel is — hozzájárulhatott volna ahhoz, hogy a történelmi körülményekből következtetve pontosabban körülhatárolja a szó eredetét. Általában is el-mondható, hogy a hangtani érvek elégtelensége esetén ajánlatos más körülmények számbavéte-lével szűkebbre vonni a számba vehető nyelvek körét.

A szócikkekben közölt bibliográfiai hivatkozások lehetővé teszik, hogy az olvasó a kér-déssel kapcsolatos szakirodalomban alaposabban tájékozódjék. Ez a tájékozódás azonban korántsem lehet teljes, mert úgy látszik, a szerző számára éppen az újabb irodalom volt kevésbé hozzáférhető.

A szótár technikai kivitelezésével kapcsolatban nem célok minden apró hiányosság fölhánytorgatása, de nem állhatom meg szó nélkül. hogy bizony elég sűrűn találai benne saj-tó-hibákat — ez a magyar szavaknál főleg az ékezetek pontatlan kitételében jelentkezik — ame-lyek párosulva az előszóban is említett helyesírási következetlenséggel, esetenként zavarba hozhatják az illető nyelvben talán kevésbé jártas olvasót. Pusztán gyakorlati szempontból van némi jelentősége, de a mai román helyesíráshoz szokott olvasót megzavarja, hogy miközben a szavak írásmódja megfelel a mostani helyesírásnak, Cioranescu ábécéjében az *a* és *ă*, *i* és *î*, *s* és *ș* valamint a *t* és *ț* még azonos betűknek számítanak és emiatt pl. a *sîmbata* szó megelőzi a *simbol*-t.

A szócikkek befejező részében a származékszók felsorolása következik, minden egyes alak zárójelben röviden értelmezve és szófaji megjelöléssel ellátva. Nem következetes a szer-zőnek az az eljárása, hogy csak néhány esetben utalt arra, ha egy-egy szó a románból más nyelvekbe tovább vándorolt.

Kovács Imre

² Tamás Lajos: Etymologisch-historisches Wörterbuch der ungarischen Elemente im Rumänischen, Budapest 1966. 6—7.

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>Likhatchov, D. S.</i> : La révolte du monde étranger	129
<i>Imre Szabics</i> : Les structures expressives de „Aucassin et Nicolette”	137
<i>István Mészáros</i> : Un livre de pédagogie de Venise, de la fin du XV ^e siècle, ayant trait à la Hongrie	154
<i>Mária Rév</i> : La représentation de la banalité de la vie dans les littératures russe et française	174

C o m m u n i c a t i o n s

<i>Rita Mayer</i> : De la traduction hongroise inconnue d'une partie de la chronique primitive russe	184
<i>Péter Sárközy</i> : Le rôle de Giuseppe Baretti et de Melchiorre Cesarotti dans le préromantisme italien	186
<i>Ferenc A. Molnár</i> : La légende d'un héros hongrois de la liberté, Ferenc Rényi, dans les littératures anglaise, finnoise, irlandaise et polonaise	198
<i>Árpád Kovács</i> : „L'idiot”, comme forme objective de la pensée	214

R e v u e

Anthologie des poètes finnois (<i>Ferenc A. Molnár</i>)	226
Études sur Corneille (<i>Tivadar Gorilovics</i>)	228
Rudo Brtnáň: Bohuslav Tablic (1769—1832). Život a diela. (<i>István Fried</i>)	234
László Sziklay: De nos voisins (<i>István Fried</i>)	235
Livia Grămadă: Presa satirică românească din Transilvania 1860—1918. (<i>Katalin Kese</i>)	238
Alejandro Cioranescu: Diccionario etimológico rumano (<i>Imre Kovács</i>)	240

СОДЕРЖАНИЕ

с т а т ь и

<i>Д. С. Лихачев</i> : Бунт кромешного мира	129
<i>Имре Сабич</i> : Экспрессивные структуры шантфабля «Окасен и Николет»	137
<i>Иштван Месарош</i> : Одна книга по педагогической специальности имеющая венгерские отношения, из конца XV-ого века, из Венеции	154
<i>Мария Рев</i> : Изображение пошлости жизни в русской и французской литературах	174

с о о б щ е н и я

<i>Рита Майер</i> : О незнакомом венгерском переводе одной части древнерусской летописи	184
<i>Петер Шаркёзи</i> : Роль Джузеппе Баретти и Мелхиоре Чезаротти в итальянском пре-романтизме	186
<i>Ференц А. Молнар</i> : Легенда одного венгерского героя войны за независимость, Ференца Рени, в английской, финской, ирландской и польской литературах	198
<i>Арпад Ковач</i> : «Идиот» как объективная форма мышления	214

о б о з р е н и е

Антология финских поэтов (<i>Ференц А. Молнар</i>)	226
Этюды о Корнейле (<i>Тивадар Горилович</i>)	228
Rudo Brtáň: Bohuslav Tablic (1769—1832). Život a diela. (<i>Иштван Фрид</i>)	234
Ласло Сиклаи: О наших соседях (<i>Иштван Фрид</i>)	235
Livia Grămadă: Presa satirică românească din Transilvania 1860—1918. (<i>Каталин Кеше</i>)	238
Alejandro Cioranescu: Diccionario etimológico rumano (<i>Имре Ковач</i>)	240

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető: bármelyik postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben, a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelző számára. Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban.

Előfizethető és példányonként megvásárolható:

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21.
Telefon 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488
és az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban, 1368 Budapest V., Váci u. 22.
Telefon: 185—612

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki szerkesztő: Agócs András
A kézirat nyomdába érkezett: 1975. VIII. 7. — Terjedelem: 10,5 (A/5) ív

76.2168 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

Tanulmányok

<i>Lihacsov, D. Sz.</i> : A kívülálló világ lázadása	129
<i>Szabics Imre</i> : Az „Aucassin és Nicolette” expresszív szerkezetei	137
<i>Mészáros István</i> : Egy magyar vonatkozású pedagógiai szakkönyv Velencéből, a XV. század végéről	154
<i>Rév Mária</i> : Az élet köznapiságának ábrázolása az orosz és a francia irodalomban ...	174

Közlemények

<i>Mayer Rita</i> : Az orosz őskronika egy részletének ismeretlen magyar fordításáról	184
<i>Sárközy Péter</i> : Giuseppe Baretti és Melchiorre Cesarotti szerepe az olasz preromantikában	186
<i>A. Molnár Ferenc</i> : Egy magyar szabadsághős, Rényi Ferenc legendája az angol, finn, ír és a lengyel irodalomban	198
<i>Kovács Árpád</i> : „A félkegyelmű” — mint objektív gondolati forma	214

Szemle

Finn költők antológiája (<i>A. Molnár Ferenc</i>)	226
Corneille-tanulmányok (<i>Gorilovics Tivadar</i>)	228
Rudo Brtáň: Bohuslav Tablic (1769–1832). Život a diela. (<i>Fried István</i>)	234
Sziklay László: Szomszédainkról (<i>Fried István</i>)	235
Livia Grămadă: Presa satirică românească din Transilvania 1860–1918. (<i>Kese Katalin</i>)	238
Alejandro Cioranescu: Diccionario etimológico rumano (<i>Kovács Imre</i>)	240

Ára: 14,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,— Ft

INDEX: 25.

20076
1976 AUG 1 -
EGYETEMI
BUDAPEST
KÖNYVTÁR

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1975

XXI. ÉVF. JÚLIUS—SZEPTEMBER 3. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY
MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE

KÖPECZI BÉLA

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

VAJDA ANDRÁS

A tanulmányok és közlemények szerzői: L. A. Burcsak egyetemi docens (Ogyessza); Gericz József egyetemi docens, kandidátus; Győri Judit egyetemi adjunktus; Hajdu Ráfi egyetemi adjunktus; Mádl Antal egyetemi docens, kandidátus; Magyar Miklós főiskolai tanár, kandidátus; Mezei József egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Salyámosy Miklós egyetemi docens, kandidátus; Szász Ferenc tudományos kutató.

• SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Thomas Mann — író és politikus

MÁDL ANTAL

Századunk német irodalmának vitathatatlanul egyik legkimagaslóbb és nálunk is legismertebb alakja a száz évvel ezelőtt született Thomas Mann. Goethe és Schiller mellett a német irodalmi élet legjelentősebb nagyságai közé tartozik. Művei, elsősorban regényei és elbeszélései fordításban is hozzáférhetőek, és széles olvasótábort vonzanak. Több alkotása, így *A Varázshegy* és a *József-tetralógia* egyes kötetei szinte az eredeti kiadással egyidőben jelentek meg magyarul. A világirodalom nagyjait számon tartó magyar olvasó gondosan regisztrál tudatában néhány Thomas Mann regényt, s műveinek tizenkét kötetes magyar nyelvű kiadásával és válogatott levelezésének megjelentetésével a német író megbecsülése és értékelése az elmúlt másfél évtizedben példászerűen kifejeződött. Egyes novelláinak gyakori magyar fordítása pedig már azt a bensőséges viszonyt érzékelteti, amely az író egy-egy műve és magyar hívei között kialakult.

A Thomas Mann-kultusz — amint ezt e néhány adat is könnyen bizonyíthatja — vitathatatlanul hozzátartozik századunk magyar kultúrtörténetéhez; — része műveltségünknek, szellemi életünknek. Egyik-másik műve íróinkra, költőinkre, művészeinkre mind a mai napig nagy hatást gyakorol. Születésének 100. és halálának közelgő XX. évfordulóján rá emlékezni éppen ezért több egyszerű hódolatnál. Őt ünnepelve a 20. század viharos évtizedeinek, a két világháború által megtépett Európának egyik nagy útkeresőjét méltatjuk, akinek életpályája a polgári társadalom legjobbjai számára példaképül szolgált, s aki az új világ, a szocializmust építő országok világának küszöbét átlépni ugyan már nem tudta, de sok útravalót adott a mai ember szellemi arculatának a kialakításához. S hála szerte ágazó magyar kapcsolatainak, jelentős magyar értelmiségiek, köztük egyetemünk e karának több professzora közvetlen közelségben is élvezhette Thomas Mann szellemének ösztönző, kisugárzó erejét.

A tizenkilencedik század utolsó negyedének szellemi hagyatéka jelenti az író számára azt a művészi, erkölcsi és világnézeti alapot, amellyel felvértezve lépett századunk sokkalta mozgalmasabb, változatosabb, válságokkal telítettebb évtizedeibe. A II. Vilmosi német császárság „hatalomvédte bensősége” egy időre még lehetővé tette számára, hogy a polgári család széthullásánál, a különccé vált kései polgári művésznél elidőzzön. S bár több kimagasló novellájában, — mint a *Tristan*, a *Tonio Kröger* és a *Halál Velencében*, vagy például a *Buddenbrook-ház* meg a *Királyi Fenség c.* regényeiben — félreérthetetlenül kirajzolódik a német városok humánusan művelt polgárságának alkonya és a

*Az itt közölt tanulmányok előadás formájában elhangzottak 1975. május 7-én, az ELTE Bölcsészettudományi Kar Thomas Mann-ünnepségén.

helyére lépő imperialista típus brutalitása, művészet és emberiség iránti érzéketlensége; azaz egy lejárt korszaknak külső formákká merevedett, üres élete; a csak külső tartást magára erőltető, de belső morális tartalmat nélkülöző művész zsákutcája, — Thomas Mann 1914-ben egy ideig mégis a német császárság oldalán keresi még a helyét. Azt követően az első világháború évei jelentették számára az élet nagy iskoláját, az új korszak kezdetét. *Egy apolitikus vallomása*i című, az első világháború alatt keletkezett, önélelmű őriásszejét később maga nevezi el „alaphelyzete revízió”-jának majd a világhírt hozó *Varázshegyben* megrajzolja a védtelen német átlagpolgárt, aki a múlt gyökereiből táplálkozó demokratikus erők és a már a jövő rémségeit sejtető, baljós hatalom között vergődik.

A davosi szanatórium nemzetközi összetételű páciensei jelképesen európai horizontot nyitnak az első két regény csak német tárgyú cselekménye után: Thomas Mann ettől kezdve európai, majd világmeletű távlatokba és még később az emberiség egész történelmének fejlődési folyamatába helyezte át első korszakának csak német arányokra szabott erkölcsi, emberi-politikai mérceit. Ennek következménye, hogy bár kedvelt fogalmai, mint a polgárság, a művészet, jog és igazság, az erkölcs és hit, a humanizmus stb. megmaradnak, de fokozatosan más-más tartalommal töltődnek meg. A némettség sorsának további alakulását a múlt meghatározó tényezői mellett Európa, majd az egész világ jelenéhez igyekszik mérni, s a jövő számára a némettség és más népek közös útját keresi. Ennek a törekvésnek szükségszerű következménye volt, hogy századunk húszas és harmincas éveiben felfogása egyre inkább szembe fordította a hivatalos Németországgal, s ez egyéni sorsának és művészi pályájának addig nem is sejtető irányt szabott.

Már 1922-ben a német polgári köztársaság védelmezőjeként lép fel, visszavonhatatlanul búcsút mondvá a német császárságnak. Érvéleseinak fegyvertárához a német szociáldemokrácia tanai mellett még erősen a múltból merít, és nem minden esetben győz meg, de az útirány egyértelmű. Az új, a régi hatalmaktól erősen veszélyeztetett államforma jogosultságát kívánja bizonyítani. Terminológiája természetesen nem mérhető a politológus egzakt szóhasználatával. S ez annál is inkább így van, mert önmaga számára sem tisztázott ekkor még sok minden. Művészi beleérző-képességével hamar felismeri ugyan, hogy az első világháborút lezáró események egy teljes európai korszak végét jelentik, de az új világ körvonalai számára még nagyon bizonytalanok. A német polgári köztársaság és a szociáldemokrácia védelmére kel mindkettő tényleges ismerete nélkül. Egy elképzeléseiben lassan kirajzolódó világot vesz pártfogásába; ez a világ pedig a valóságban az önvédelem legszükségesebb lépéseit is elmúlasztja, s gyengének bizonyul a feudalizmus és burzsoá militarizmus szövetségének fasiszta formákat öltő hatalmával szemben.

A húszas évek második felében Thomas Mann fokozatosan rádöbben arra, hogy a demokrácia régi ellenfelei nemcsak Németországban, hanem másutt is a világon új arculatot öltöttek, új és még veszedelmesebb ellenséggé váltak. Szépirodalmi eszközökkel leplezi le a személyes élményeken alapuló *Mario és a varázsló* című novellájában az olasz fasizmust; politikai írásokban, beszédekben, hazai és külföldi felolvasó körutakon pedig a jobbik Németország érdekeit igyekszik képviselni egy eszközeiben egyre kevésbé válogató ellenséggel szemben. A fasizmus előestéjén keletkezett írásai az egyén, a haza és az emberiség eddigi fejlődési vívmányainak a megmentésére irányulnak. A szellem embereként feladatát abban látja, hogy az emberi ész és értelem addigi alkotásait

kivegye a fasizmus kezéből és eszközként ellene fordítsa. Mi sem természetesebb ennek során, hogy a német múlt nagyjait, majd az emberiség egész történelmét, sőt előtörténetét is igyekszik a fasizmus ellen, a humánus szolgálatába sálítani. A *József-regény* koncepciója a húszas években fogant, s 1932-ben Goethe halálának századik, majd 1933 elején Richard Wagner halálának ötvenedik évfordulója kínálkozó alkalom az író számára, hogy saját lelkiismerete megnyugtatóására is minden lehetséges logikai-művészi érvelést felvonultasson hazája és az emberiség legveszélyesebb ellenségével szemben.

Miközben az irodalmi síkon és a művészet sajátos eszközeivel folytatott harc teljesen leköti, rá sem döbben arra, hogy a politikai gyakorlatban tulajdonképpen már eldőlt — legalábbis egyelőre — Németország sorsa. Wagner-beszédével útipoggyászában külföldre utazik, hogy a nagy német zeneművész ürügyén leplezze le a fasizmust. Csak kinn figyel fel igazán arra, hogy Hitler már a hatalom birtokában van; s amikor hozzátartozói, barátai figyelmeztetik, hogy talán ajánlatosabb egyelőre a kavargó német események alakulását külföldről szemlélnie, tudatosodnak benne a történetek. Ezzel veszi kezdetét szinte észrevétlenül emigráns korszaka, s ő csak később és fokozatosan ébred rá az egyéni életében bekövetkezett nagy horderejű változásra.

Az új helyzetbe beletörődni, majd beletanulni évek kemény munkáját jelentette. Az első idők naiv hite, hogy a fasizmus nem tudja magát sokáig tartani, később átadta helyét egy tudatosan vállalt emigrációnak és antifasiszta harcnak. A szépirodalmi tevékenység mellett jobban előtérbe kerül a politikai közíró szerepének és az antifasiszta harci feladatokat szervező funkcióknak a vállalása. A fasizmus igazi arcának a leleplezését már Németországban is elsőrendű feladatának tartotta, s ezt a leleplezést az emigrációban folytatta. Minthogy azonban az otthoni viszonyok várt konszolidálódása nem következett be, s a fasizmusnak külső erőből történő megdöntése is nagyon sokáig hiú reménynek bizonyult: sőt az 1934-es hosszú kések éjszakája után — amikor Hitler saját híveinek a külföld felé nem szalonképes, vagy neki is kényelmetlen részét ellenségeivel együtt likvidálta — világossá vált Thomas Mann előtt, hogy az emigrációs írói életforma és a kibontakozó antifasiszta harc nem lesz rövid életű. E felkészülés során egyre inkább érzékeli egy nemzetközi népfront-jellegű antifasiszta áramlat előszelét, s gyorsan reagál is rá.

Wagner-előadása, utolsó németországi fellépése szolgált otthon mindegyütt ürügyül az ellene irányuló fasiszta akcióknak; — így mi sem volt természetesebb, minthogy ezt a Wagner-előadást programnak tekintve Európa országait járja vele. Útja ennek során az 1913-as és az 1922-es, illetve 1923-as magyarországi látogatások után, 1935-ben a Wagner-előadással újból hazánkba vezette. Ekkor — s ez rendkívül tanulságos — még egyfajta várakozó és óvatoskodó álláspontból szemléli a fejleményeket, és csak közvetve, csak Wagnert védve támadja a fasizmust. Nemi tartózkodás jeleit érzékelik magyar vendéglátói is, akik a harcos antifasisztát szerették volna felfedezni benne. Egy évvel később viszont, amikor Thomas Mann a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottságának budapesti ülésére érkezik Magyarországra, a jelentős harcot magára vállaló, önmagát az antifasiszta emigrációval teljes mértékig azonosító, politikus írókat üdvözölhették benne.

Az 1936-os év során bekövetkezett változás csakugyan igen jelentős Thomas Mann antifasiszta fejlődésében. Közvetlen tapasztalatok alapján kényszerült rá, hogy minden illúzióval leszámoljon Hitler rendszerével kapcsolatban. Könyveinek németországi megjelentetésére [kiadójának, Samuel Fi-

schernek ekkori, utolsó kísérlete után, már semmi reménye sem volt. Házát, tulajdonát Münchenben elkobozták. Az egyéni sérelmek és a német szellem ellen elkövetett fasiszta merényletek Thomas Mannt a világszerte kibontakozó antifasiszta harc egyik élharcosává teszik. A fasiszták által Spanyolországban megrendezett második világháborús főpróba értékelésében Thomas Mann azonos véleményen van a korabeli kommunista állásponttal. (Két gyermeke, Erika, és Klaus, közvetlen spanyolországi személyes élményeik alapján tájékoztatták apjukat a látottakról.)

Ennek az évnek a mozgalmas eseménysorozatához tartozik még, hogy Hitler kormánya megvonta tőle a német állampolgárságot, a bonni egyetem pedig a korábban neki adományozott díszdoktorságot. Ehhez az említett magyarországi látogatás 1936 júniusában, amelynek során a tudatos és célratörő antifasiszta harcot nyíltan vállalta, is jelentős hozzájárulásnak bizonyult. Ez a magyarországi látogatás mélységesen tudatosította benne, hogy a fasiszmus nem kizárólag németországi jelenség, s éppen ezért az ellene irányuló harc sem korlátozódhat csak a németiségre, vagy azokra, akiket közvetlen létükben fenyeget. Éppen ezért a szerveződő harc bázisa is kiszélesedett Thomas Mann számára. Az országokat átfogó antifasiszta népfront-mozgalom nem volt neki idegen; ez nála egybefonódott a programszerűen meghirdetett humanizmus-eszménnyel.

Fiatal éveiben ezt a humanizmust akarta menteni az imperialista korszak képviselőivel szemben. A húszas évek első felében megindult német fejlődéshez pedig némileg módosított tartalmú, új humanizmus-fogalmat igyekezett ki-munkálni és kapcsolatba hozni a Weimari Köztársaság ideológiai harcával. A harmincas évek közepétől ismét újabb tartalmat keres a humanizmus eszmény megvilágítására. A fasiszmus uralomra jutásáért nem kis mértékben a német és egyáltalán az európai polgári demokráciákat hibáztatja. Az e demokráciák által ápolt humanizmus — az író véleménye szerint — védtelen, és ezért ki van szolgáltatva a fasiszmusnak. Az ebből leszűrt tanulságot 1935-ben fogalmazza meg először önmaga számára, majd évvel később, budapesti beszédében — amelyet az éppen kapóra jött népszövetségi humanizmus témához kapcsolhatott — fejt ki először nyilvánosság előtt. Ez a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottsága budapesti ülésének nemzetközi antifasiszta összefogást sürgető légkörben elhangzott beszéd a harcos humanizmusra történő felhívással már programot ad az elkövetkező évekre: „Amire ma szükség lenne — állapítja meg Thomas Mann 1936-ban itt, Budapesten — az olyan harcos humanizmus, amelyet az a meggyőződés vezérel, hogy a szabadság, a türelmesség és a kételkedés jogának alapelveit sohasem zsákmányolhatja ki és igazhatja le a szégyentelen és kételkedést nem tűrő fanatizmus; az a meggyőződés, hogy ennek a humanizmusnak nemcsak joga, hanem egyenesen kötelessége is az önvédelem. Európa a humanizmus eszményével szorosan és elválaszthatatlanul összenőtt fogalom; s Európa csak akkor marad fenn, ha a humanizmus felfedezi saját férfias erejét, és mindent elkövet annak érdekében, hogy a szabadság nevében soha ne kaphassanak menlevelet annak halálos ellenségei és gyilkosai.”¹

Míg svájci emigrációjában a közelség révén a kitűzött feladatok is közvetlenebbek voltak, addig az USA-ban inkább egy, az eddiginél átfogóbb világpolitika síkjáról szemléli az eseményeket. A Roosevelt-Amerikának a Szovjet-

¹ Első megjelenés német eredetiben: Pester Lloyd, 1936. jún. 11.

unióval való szövetsége segíti hozzá Thomas Mannt ehhez az új perspektívához. Az Európához viszonyított nagyvonalú lehetőségek láttán kettőzött igyekezetrel szeretné az amerikai közvéleményt antifasiszta állásfoglalásra bírni. A háború kirobbanásával a nyugat európai német emigráció segítése válik egyik közvetlen feladatává. Thomas Mann az egyetlen olyan német emigráns író, akinek Amerikában egészen a Fehér Házig megnyíltak a kapuk, és mindenütt meghallgatásra talált. Ezekben az években személyes befolyását a legteljesebb mértékben latba vetette emigráns társai megmentésére és az antifasiszta harc világméretű kiterjesztésére.

A Szovjetunió és az Egyesült Államok antifasiszta szövetsége eldöntötte az író számára a háború kimenetelének a kérdését — viszont egyáltalán nem volt közömbös neki a háború befejezésének időpontja. Szerette volna a német nép és ezen belül az emigránsok szenvedéseit lerövidíteni, csökkenteni. Német honfitársaihoz intézett rádiószózatai a harcos humanizmus jegyében a német-ség belső ellenállását kívánták kibontakoztatni a hitlerizmus megdöntésére.

A német nép mozgósítása, az amerikai és más népek felvilágosítása, bajba jutott emigráns társainak megsegítése s ugyanakkor vezető politikusoknál a háború gyors befejezésének a szorgalmazása; — íme ezek képezték Thomas Mann számára a harcos humanizmusból adódó gyakorlati programot. Amint aztán a közelgő vég időbeli körvonalai kirajzolódtak, célkitűzései is fokozatosan módosultak. A *József* negyedik kötetének befejezése után a *Mózes*-novella lekerekíti még a bibliai témát; de a *Doktor Faustus*-szal a német történelem és a közvetlen jelen idősíkjainak párhuzamos felvonultatásával, regényformában vállalkozott a nagy világégés okainak elemzésére, kiváltó körülményeinek taglalására és egyben a kiút keresésére. A fasiszmus tizenkét éve alatt nem tudott beletörődni abba, hogy a német nép nem saját maga rázza le Hitler és kiszolgálói uralmát, s nem szűnt meg buzdítani honfitársait egy Hitler-ellenes harcra. Ugyanakkor a külföld előtt, főleg amerikai olvasóinak és hallgatóinak — úgy érezte — meg kell magyaráznia, hogyan juthatott ez a gazdag és mélyen humánus kultúrtradíciójú nép ilyen történelmi-társadalmi tévútra. A német kultúrában való gyökerezettség a tizenkilencedik század második felének nagyjaitól, Schopenhauertől, Nietzsche-től és Wagnertől kiindulva visszanyúlik a német múltba, így Goethe-re is, aki már kora ifjúságától példaképe és titkos mércéje is volt, s most egyre inkább a nyílt összehasonlíthatóság közelségébe került.

Az öreg Goethe emberi alakjának megrajzolásával még bibliai tárgyú regényének befejezése előtt, a *Lotte Weimarban*, a német szellem egyik legjelentősebb megtestesítőjét vonjaki a fasiszta propaganda fegyvertárából. Goethe-hoz hasonlóan Thomas Mann is a középkorból az újkorba való átmenetnél, a parasztháborúk és a reformáció Németországában véli felfedezni a német történelemnek azt a mulasztását, amelyre a későbbi bajok és problémák visszavezethetők. Ugyancsak szépírói eszközökkel, de az aktualitás még félreérthetlenebb módján szólaltatja meg ezt a problémát a *Doktor Faustus*-ban. Az élet értelmét kereső német népi alak beágyazottsága a közép- és újkor korszakváltásának zűrzavaros világába, a német történelem egészen való végigvonultatása, majd e század húszas-harmincas éveinek a részletes elemzése magyarázatul kíván szolgálni a német értelmiség ördögi útjához, a reménytelenséghez és kilátástalansághoz.

Mindezt áttéve az esszé területére, a *Németország és a németek* című írás tárja a háború végén egy szűkebb amerikai hallgatóság, majd olvasói elé mes-

teri összegezésben. Amit a szépíró csak közvetve, szimbólumokkal és áttétellel enged sejteni, azt ez az előadás az esszé direktségével mondja ki; nevezetesen az írói magatartás problémáját a háború befejezésekor. Olyan légkörben, amikor a német emigráció tekintélyes része többé nem kívánt közösséget vállalni a hazai németiséggel, Thomas Mann a történelmi fejlődésen végigvezetett jó és rossz németiséget saját korában, sőt saját személyében egyesíti, azonosítva magát a megalázott németiséggel.

Ezzel természetesen az író végleg magára vállalta népe élő lelkiismeretének nehéz szerepét, megkönnyítve azok helyzetét, akik a fasiszmus leverése után a nép nagy többségét nem kívánták azonosítani a náci háborús bűnösökkel, és benne látták a jobbik Németország egyik igazi reprezentánsát, s megnehezítve ugyanakkor saját helyzetét, mert a német viszonyok további alakulásának gyakori bírálásával, különösen a fokozatosan ketté szakadó országban, sokszor a tűzharc első vonalába került.

A harmincas évek harcoss humanizmusa módosított formában ekkor és itt folytatódik. Az antifasiszta harc szükségességének hírdetése után most a teljességre törekvő, a nagy türelmet és megértést tanusító szabadság mellett és részben ahelyett az igazságra, a társadalmi igazságszolgáltatás szociális jellegére helyezi a hangsúlyt. Ez a humanizmus a világ népeinek jövőjére összpontosítja a figyelmet, s természetesen keresi benne a világgal és a saját sorsával megbékélt, a múltból tanult és Európa jövőjén belül a saját jövőjét megtalálni akaró német nép helyét. E kései humanizmus-kép meghatározó vonása az írónak az a szorgos igyekezete, hogy az agg Goethehez hasonlóan a népek boldogulásának útját fűrkéssze. A keresés végirányát Thomas Mann számos utalása alapján meglehetősen egyértelműnek vehetjük. A „humanizmus” mellé a „szociális” megjelölés társul állandó kísérőnek mint az eljövendő kor meghatározója. Az emberi javaknak — a kiáltó szociális ellentétek és feszültségek megszüntetése céljából történő — világmeretű számbavétele, azok ésszerű felhasználása sürgető programként rajzolódnak ki az idős író legkülönbözőbb megnyilatkozásaiban. A régebben felhozott vádak, amelyek a bolsevizmussal vagy a kommunizmussal hozták kapcsolatba, és amely vádakkal szembeni védekezéskor mindig enyhe zavart érzett, most tovább fokozódnak. A roosevelti Egyesült Államok liberalizmusát felváltó, az amerikaellenes tevékenységet vizsgáló bizottságok hidegháborús Amerikája még tovább növeli a költőben ezt a kényelmetlen érzést. Egyik megnyilatkozásában kimondja, hogy „korszakunk alapvető balgasága” az „antikommunizmus”, és hallatlan elismeréssel nyilatkozik az orosz népről, a szent orosz irodalomról. Már a húszas évek óta nagy tisztelettel beszél arról az analfabétizmust megszüntető és a népnek kenyeret adó, gigászi társadalom-átalakító kísérletről, amely a Szovjetunióban folyt.

A Heine óta a német irodalom leghaladóbb polgári íróinál ott lebegő kommunizmus kísértete azonban őt sem hagyta nyugton. A sztálinizmus személyi kultuszából adódó kinövés, a hatalommal való visszaélés, felnagyítva a nyugat hidegháborús propagandájával, időnként még az idős író is félreérthető, illetve félremagyarázható kitételekre ragadtatták anélkül, hogy ez alapkoncepcióját, az emberiség — ha szóhasználatában nem is, de fogalmaiban — már szocialista fejlődésének szükségszerű felismerését érintené. Heinének a kommunizmus eszméjével való értelmi egyetértése tulajdonképpen több mint egy évszázaddal később Thomas Mannra is jellemző.

Egy érzelmeiben a polgári világban gyökeredző író hosszú élete sokirányú tapasztalatainak okulva, logikai szükségszerűségből, a pusztulás elkerülése,

az emberiség alapvető jogainak — nem szóban, hanem a mindennapi tettekben történő — biztosítása érdekében jut el olyan eljövendő világ igenléséhez, amelyben a szociális elem válik dominálóvá. Ezt a világot — egyik utolsó megnyilatkozásában — már a humanizmus jegyeivel látja el.

A háborút követő években, amikor a Rooseveltt utáni Amerikától fokozatosan távolodik — felismerve ott a hidegháború velejárójaként jelentkező fasizálódás veszélyét —, a Szovjetunióhoz, annak közvetlen jelenéhez fűződő viszonya egyre konstruktívabbá válik. Szerepe van ebben azoknak az atomháború ellen, a béke biztosításáért folytatott szovjet kezdeményezésszerű erőfeszítéseknek, amelyeket Thomas Mann rendkívül nagyra értékelt.

Az utolsó évek humanizmus képébe a világ egészének fejlődésével kapcsolatos állásfoglalása, s ezzel együtt saját hazájának a sorsa is beletartozik. A *Doktor Faustus* mély pesszimista kicsengése után *A kiválasztott* c. regény büntudat-szükségtségének a hirdetésével lényegében kijelöli a németiség jövője útjának alehetőségét a népek sorában. A világkonstelláció és benne hazája nyugati részén jelentkező tendenciák azonban újból nyugtalanítani kezdik. Az Egyesült Államokból visszatérve éppen ezért nem telepedik le sem a Nyugat Németországhoz tartozó egykori szülővárosában, Lübeckben, sem az évtizedeken keresztül lakhelyül szolgált bajor fővárosban, Münchenben, hanem újból első emigrációs lakhelyét, Zürichet választja otthonául. Úgy vélekedett, hogy a kettéosztott német hazát egy kívül fekvő semleges pontról jobban szolgálhatja.

Thomas Mann hosszú élete során hazánkkal is több vonatkozásban került szoros kapcsolatba. Szerteágazó magyar kapcsolatainak filológiai feltárása az elmúlt évtizedben már tanszékünk egyik központi feladatát képezte. Hatszori magyarországi személyes látogatásának sajtóvisszhangját Győri Judit könyvében feldolgozta. A közeljövőben az Akadémiai Kiadónál német nyelven megjelenő „Thomas Mann és Magyarország” című dokumentumkötet pedig hozzájárulásunkat jelenti a nagy évforduló világviszonylatban történő megemlékezéséhez. A közel 50 ívnyi fordulmányt tartalmazó új dokumentumot, eddig ismeretlen leveleket és más forrásanyagot bocsát a nemzetközi Thomas Mann-kutatás rendelkezésére és nyújt betekintést az író magyar kapcsolatainak világába. A kötetet záró mintegy 2000 tételt számláló, egyetemi hallgatói munkaközösség közreműködésével összeállított magyar vonatkozású bibliográfia pedig beszédes bizonyítéka a német író sokrétű összefonódásának a haladó magyar szellemi élettel.

Ez a kapcsolat azonban soha nem volt egyirányú és soha nem korlátozódott csak az író műveinek magyar recepciójára. Thomas Mann sokat adott a magyar szellemi élet egészének és számos képviselőjének külön-külön is, ugyanakkor életműve — levelezésének és személyes megnyilatkozásainak tanúsága szerint — számos ösztönzést is merített Magyarországon szerzett élményeiből, magyar személyiségekhez fűződő kapcsolataiból. Közvetlenül ismerte például Móricz Zsigmondot, Tóth Árpádot, Karinthy Frigyeszt, a Ferenczy család művésztárait és Bartók Bélát. Ez utóbbival több alkalommal vett részt a Népszövetség Szellemi Együttműködési Bizottsága különböző ülésein. Recenziót írt Balázs Béla egyik könyvéről annak bécsi emigrációs korszakában; évtizedeken keresztül levelezésben állt első magyar fordítójával, Gömöri Jenővel, s ugyancsak számos levelet váltott Kosztolányi Dezsővel, akinek *Néró a véres költő* c. regényét német kiadásban előszóval látta el. Hatvány Lajos háromszor fogadta vendégül Thomas Mannt látogatásai alkalmából. Neki köszönhette a

német író, hogy a két világháború közötti magyar viszonyokról szemléltető oktatást kapott. Rajta keresztül ismerte meg a Horthy-rendszerrel szemben álló magyar értelmiségi oppozíciót, s Hatvanyánál találkozott személyesen József Attilával is. Ugyanakkor Thomas Mann *Doktor Faustus*ában Hatvanynak emléket is állított; s az ő kíséretében szerzett benyomásokat a magyar falu szociális nyomoráról. E benyomásokat Leverkühn élményeiként megtalálhatjuk a *Doktor Faustus*ban. Kerényi Károly tudományos kutatásai pedig a József-regény megírásakor szolgáltak jelentős forrásként, amiről kettőjük levelezéskötete tanúskodik.

De nézzük meg közelebbről egyetemünk és benne karunk viszonyát, kapcsolatait Thomas Mannhoz: Nem egy idős professzorunk szívesen emlékszik még vissza a német író budapesti felolvasásaira a harmincas években. Számosan jelentős tanulmányokkal járultak hozzá Thomas Mann életművének magyarországi és világméretű interpretálásához. A teljesség igénye nélkül csak utalni kívánok olyan nevekre, mint Marót Károly, Kardos László, Mátrai László, Sőtér István, Tolnai Gábor, Szobotka Tibor, Egri Péter és másokra. Bóka László a Thomas Mann-i iróniának nemcsak finom elemzője volt, hanem élete utolsó éveiben írt regényeiben szívesen is élt ezzel a tőle eltanult iróniával.

Végül hadd utaljak karunk három olyan volt professzorára, akik rövidebb-hosszabb ideig közvetlenül is kapcsolatban álltak a német íróval: A Francia Tanszék nyugalmazott tanára, Gyergyai Albert 1922 és 1923-ban Thomas Mann kísérfője volt budapesti látogatásai alkalmával, majd ezt követően egy, az esszé és a pszichológiai novella között mozgó, hallatlan finom megfigyelésről tanuskodó írásában rajzolta meg a német író portréját. A Német Tanszéknek az 1919-es Tanácsköztársaság idején, majd a felszabadulás után másfél évtizedig vezetője, Turóczi-Trostler József fordította le először a *Varázshegyet*, amelynek magyar kiadásáról írt recenziók bizonyíthatóan előbb jelentek meg, mint maga az eredeti német nyelvű kiadás. A József-tetralógia első köteteiről írt és mitológiai kérdéseket feszegető Turóczi-írás pedig a mű megértéséhez és az emberi humanitás jegyében történő értelmezéséhez jelentett fontos magyar hozzájárulást. Levelezési kapcsolatuk még az író életének utolsó évéből is bizonyítható.

Lukács György és Thomas Mann viszonya, Lukács szerepe a német író életművének megítélésében ma egyetemünket és a magyar tudományosságot messze meghaladó, nemzetközi jelentőségű. Kettőjük közötti kapcsolat századunk első évtizedében Lukácsnak Thomas Mann *Királyi fenség* című regényéről írt tanulmányával kezdődött, kétszeri személyes találkozáshoz, levélváltáshoz, kölcsönösen a másik munkásságának gondos tanulmányozásához és világnézeti különbség ellenére több esetben egymás személyes támogatásán keresztül az emberi haladás ügyének együttes szolgálatához vezetett.

Thomas Mann magyar kapcsolatai révén nyomon kísérte hazánk két világháború közötti fejlődését; s erre utaló megnyilatkozásai a progresszivitás ügye mellett helyes és gyors tájékozódó képességéről és mélységes humanizmusáról vallanak. Ismeretes, hogy 1928-ban levelet írt Hatvany Lajos védőügyvédjéhez, amikor a Horthy-bíróság az emigrációból hazatért Hatvanyt korábbi ígérete ellenére perbe fogta. A fentebb említett kiadvány eddig ismeretlen dokumentumot tartalmaz, amelyben Thomas Mann, felhasználva a Porosz Művészeti Akadémiánál viselt funkcióját, az intézmény nevében fogalmazta meg tiltakozását a bírósági eljárás ellen, hivatkozva arra, hogy „korunkban az egyik ember ügye sokkal nagyobb mértékben, mint korábban a másik

ügyévé is vált”. Egy évvel később Lukács György érdekében emelt tollat Thomas Mann, s ezúttal Dr. Ignaz Seipel osztrák szövetségi kancellárhoz fordult, neki szegezve a kérdést: „Vajon méltó lenne-e ahhoz a köztársasághoz, amelynek Ön a vezetője, hogy olyantudóst, olyan szellemi embert mint Lukács, hazátlan kóborlóként kiutasítson?” Négy év múlva, 1932. július 19-én, négy nappal Fürst Sándor, Kilián György és Sallai Imre letartóztatása után pedig a magyar miniszterelnökhöz intézi az alábbi táviratát: „Elég a vérből! Kegyelmet az embertársnak! Thomas Mann” Egy hétre rá, a Fürst Sándor és Sallai Imre elleni halálos ítélet meghozatala után, de még annak végrehajtása előtt újabb távirat érkezik Thomas Mann aláírásával: „Az emberiség nevében kegyelmet kérek az elítélt kommunistáknak!”

Mi sem volt természetesebb, minthogy erre a Horthy-rendőrség is felfigyeljen. A politikai nyomozó főcsoport ekkor beszerzett adatai szerint Thomas Mannt „külföldi kommunistaként” regisztrálják, aki a „a Szántó-féle kommunista perrel kapcsolatban letartóztatott kommunisták ügyében tiltakozó táviratot küldött a magyar kormánynak”. S ezt a kommunistának minősített magatartást a Horthy-rendőrség többé nem is bocsátotta meg Thomas Mannnak. Amikor 1935-ben magyar vízumot kért, az illetékes hatóságok csak több napos nagyméretű baloldali sajtókampány után járultak hozzá ahhoz, hogy a német író három napra beutazhasson hazánkba. Másfél évvel később 1937 elején, amikor a *Szép Szó* szerkesztőinek meghívására, ekkor már a Cseh-köztársaság állampolgáraként érkezik fővárosunkba, felolvasó estélyén a színházi nézőtér tekintélyes részét Horthy titkosrendőrei töltik meg, miután előtte József Attilának megtiltották, hogy az aznap délután rögtönzött hódoló versét felolvassa. Ez a vers, „*Thomas Mann üdvözlése*”, nemcsak a magyar proletárköltő és a német polgárság hagyományainak nagy őrzőjéből antifasiszta emigránssá vált, világhírű Nobel-díjas író rövid néhány óra alatt kialakult közvetlen kapcsolatát példázza, hanem azt a várakozást is kifejezi, amivel a hazánkba érkezett német író, a „fehérek közt egy európaít” a magyar értelmiségiek legjobbjai fogadták.

A *Varázshegy* a német irodalmi tudat folyamatában

SALYÁMOSY MIKLÓS

A világirodalom kiemelkedő alkotói teremtik az időt; a többieket, a jelentőseket is, az idő teremti.

Ilyen kiemelkedő írója-költője a német irodalomnak kettő van: Goethe és Thomas Mann. Az irodalomtudók egy része a fiatal Goethét az időbe helyezi: eszerint a német felvilágosodás a Sturm und Drangba és a be nem következett forradalomba forduló szakaszának volt legjelentősebb költői-emberi kibontakozása: ha a legnagyobb is, de egy volt a Wagnerek, Lenzek, Klingerek, Bürgerek között. De aztán már a Goethe-idő következik. Ahogy Hermann August Korff négykötetes művének címe mondja: a „*Goethe-idő irodalma*”.

Thomas Mann-nal hasonlóképpen van, természetesen némely különbséggel. Ilyen az, hogy az ő műve legalább is terjedelmében és anyagában átfogható; a Schiller által felpanaszlott munkamegosztás, ma azt mondjuk, specializálódás, elképzelhetetlenné teszi, hogy valaki Goethe életművének minden egyes részletéhez illetékes módon hozzányúlhasson. Egy másik: a német 20. századi történelem és Thomas Mann-nak benne játszott szerepe Thomas Mann művét és alakját máig ható érvénnyel elzárta a német irodalmi köztudat egy része előtt, vagy legalább is elszínezi számára. Goethe politikai és történelmi állásfoglalásai is jártak ilyen hatással, de ha más nem, az idő betemette és mindig újra betemeti az ilyen kontroverziákat. A német és az általános történelem további menete ezt Thomas Mann-nál is még fogja tenni; különben egyáltalán nem igen lesz irodalmi köztudat.

Igazi megismerés nincs az általánosba való belehelyezés nélkül. Lukács és György megkísérelte ezt Goethével, mégha incommensurabilisnek is nevezte őt, és ha ez nem ment az akkori német viszonyok általánossága szintjén, segítségül hívta az egyetemes európai társadalmi tudatot. Thomas Mann esetében, kortársa lévén, inkább különlegessége és a többiek számára célként állított, de elérhetetlen példaszzerűsége vonásainak kidolgozásán fáradozott.

A viszonyítás Thomas Mann életművének kezdeteinél is felmerül. Erre mutat az újra és újra hallható és olvasható vélemény, illetve kérdés arról, hogy vajon naturalista mű-e a *Buddenbrook-ház*. S itt rendelkezésre áll a „családrégény”-fogalom is. A későbbiekre nézve aztán társtalannak tűnik.

Igazi nagyság sem fogható fel a commensurabilitas gondolati kategóriája nélkül.

A következőkben az összemérhetőségnek néhány lehetőségét kívánom megfelvetni Thomas Mann életműve első felére és a tartalom vonatkozásában. Pontosabban azt szeretném megmutatni, hogyan illeszkedik bele Thomas Mann irodalmi gondolkodása a *Varázshegyig* a német irodalmi tudatba. „Irodalmi gondolkodás”-on azokat a gondolati elemeket, a gondolkodás azon tájait értem, a

amelyek művei tartalmát meghatározták és „irodalmi tudat”-on azokat a tudatelemeket, amelyek a német irodalom fővonalának vagy főbb vonalainak világnézeti alapját alkották.

*

A 20. századi német irodalmi tudat mögött két 19. századbeli német filozófus áll: Karl Marx és Friedrich Nietzsche. Nem abban az értelemben, hogy a német irodalom, konkrétan a német írók és költők tőlük tanultak volna világnézetet. (Ez Nietzsche esetében a századelőn még inkább, a közvetlen olvasás fokán is kimutatható.) Abban az itt-ott előforduló, durván leegyszerűsítő értelemben még kevésbé, hogy volna a német irodalomnak egy haladó vonala, amely Marxra, és egy reakciós, amely Nietzsche megy vissza. Abban az értelemben sem, hogy aki Nietzsche-t mond, amögött nincsen Marx és aki, esetleg közvetve, pl. a szocializmushoz csatlakozva vagy iránta rokonszenvét kifejezve, Marxot követi, adott esetben nem reagálna úgy a valóságra, hogy ne jutna Nietzsche eszünkbe.

Azon, hogy a német irodalmi tudat mögött ez a két filozófus áll, ezt értem: Ők reagáltak először a filozófia, illetve a filozófiai igényű költészet és esszéisztika szintjén arra a valóságra, illetve annak a valóságnak kontúroiban már felsejlő képre, amelyet a 20. századi német irodalom visszatükröz. (A 20. századot az irodalomban természetesen, hagyományos módon, a naturalizmus óta számítom és természetesen mindmáig. Azaz a német irodalom vonatkozásában ma is egy olyan korszakban élünk, amely kb. 90 évvel ezelőtt kezdődött) Ők állították gondolkodásuk középpontjába azt a kérdést, amely a 20. századi német irodalom központi kérdésévé vált: a fajtaszerűségét egyedileg megvalósító ember, az egyéniség pusztulásának vagy kibontakoztatóságának problémáját. Lényegét tekintve az ő kétféle válaszuk adja meg minden jövőendő válasz módját. Az irodalom gondolati és érzelmi kategóriái az ő kétféle válaszuk függvényrendszerében helyezhetők el: az egyéniség kibontakozása, az emberi totalitás megvalósítása, mindenki, vagy csak egyesek: az erre születettek számára lehetséges vagy lehetetlenné vált.

*

A naturalizmus látszólag marxi választ adott és kiemelkedő, máig ható műveiben közvetve nemcsak látszólag. Indulásakor, a 80-as évek közepén, az irodalmi magatartásformák, tehát az írók-költők társadalmilag érvényes állásfoglalásai és a művek tartalmában és formájában kifejeződő érzelmi-gondolati magatartás, egy a közösségben megvalósuló társadalmi változást követelt, várt és ígért. A költők beléptek a szociáldemokrata pártba, résztvettek életében, műveikben közösséget vállaltak a nép millióival, támadták a jelenben továbbélő múltat és a tudomány nevében vagy éppen a marxizmus ihletettségében egy másik, az akkori jelentől eltérő jövő apostolaiként léptek fel. Ma már tudjuk, többek között Lukács Györgytől, hogy a nagy remény saját maguk megváltását célozta, még akkor is, amikor a mozgalom hevületében ezt maguk sem így gondolták. Még többet is tudunk: a közösségért való lelkesedés képességét, még így is mondhatjuk: a lelkesedés alapautomatizmusát, a tudatos vagy csak érzelmi marxizmusuk előtti időkből hozták. A legtöbb naturalista, akinek kezdő lépéseiről tudunk, mert vagy már akkor írt olyat, ami fennmaradt, vagy akkori éveiről mások írtak, Bismarckért, a nemzeti egységben felvirágzó Germániáért lelkes-

dett: a Hardt-testvérek, Arno Holz, Wilhelm von Polenz. Az osztrák Hermann Bahr azt követelte, míg Berlinben le nem hűtötték, hogy Ausztria csatlakozzék a második birodalomhoz. A nagyobb tudás, a több tapasztalat, a német szociáldemokrácia akkori morális ereje és az ifjúságnak az új iránti fogékonysága adott lelkesedésüknek új tartalmat. Amikor kiderült, hogy a közösségi mozgalomnak nem a tömegek felett álló vezérekre, hanem a szellemi csatatéren harcoló katonákra van szüksége, megszűntek naturalistáknak lenni. Hermann Bahr, köztük talán a legmozgékonyabb szellemű, a naturalizmust diadala, Hauptmann *Napfelkelte* előtjének bemutatója után — régebben innen számították a naturalizmus kezdetét — pár hónappal túlhaladottnak nevezte és ő volt az is, aki a legvilágosabban felismerte és kimondta, hogy már akkor nietzscheánusok voltak, amikor Nietzsche-nek még a nevét sem igen hallották.

S ekkor szétváltak a szellemek. Nem úgy, mint az expresszionizmus után, amikor az avantgardisták egy része a közösségben való feloldódás mellett döntött. A 90-es években kialakuló polgári értelmiségnek, az irodalom hordozójának tudatában az egyéniség megvalósítása, a klasszikus polgári eszmevilág ideálja, abszolút értelemben és érvénnyel vált kérdéssé vagy lehetetlenné a kialakuló, feltűnő vonásaiban nap mint nap tapasztalt új világban. Marx évtizedekkel előbb, 1856-ban, így írta le azt, amit ők most megélték:

„Van egy nagy tény (. . .) Egyfelől olyan ipari és tudományos erők keltek életre, aminőkről az emberi történelem egyetlen előző korszakának soha még sejtelve sem volt. Másfelől a hanyatlás olyan tünetei mutatkoztak, amelyek messze meghaladják a római birodalom utolsó korszakáról feljegyzett szörnyűségeket. Napjainkban úgy látszik, hogy minden a maga ellentétét hordja méhében. Látjuk, hogy a gépi berendezés, melynek megadatott az a csodatevő erő, hogy rövidebbé és termelékenyebbé tegye az emberi munkát, éhezeti és agyon dolgoztatja azt. A gazdaság új formái valami furcsa, végzetes varázslat folytán a nélkülözés forrásaivá válnak. Mintha a technika győzelmeit a jellem elvesztése árán vásárolnák meg. Úgy látszik, hogy amilyen mértékben az emberiség úrrá lesz a természet felett, olyan mértékben válik az ember más embereknek vagy a saját aljasságának rabjává. Úgy látszik, még a tudomány tiszta fénye is csak a tudatlanság sötét hátterén ragyoghat. Mintha minden találmányunk, minden haladásunk arra vezetne, hogy anyagi erőket szellemi léttel ruháznak fel, az emberi életet pedig anyagi erővé tompítják. Ez az antagonizmus egyfelől a modern ipar és tudomány, másfelől a modern nyomorúság és bomlás között, ez az antagonizmus korunk termelőerői és társadalmi viszonyai között kézzelfogható, parancsoló és elvitathatatlan tény.”¹

E mondatok első felének tényein és tartalmán alapul a naturalizmus; a mondatok második felére reagál az az irodalmi korszak, amely a régebbi irodalomtörténet szerint nem létezett, az újabb pedig vagy Jugendstil vagy Stilkunsttal jelöli: a századforduló német irodalma. A korszak írói e Marx által megfogalmazott valóságra reagáltak és reagálásaikban Nietzsche-re támaszkodtak: Nietzsche közvetlen hatása 1895 óta általános a német irodalomban. Ez a hatás legátfogóbban úgy fogalmazható meg, hogy a társadalmon kívül vagy a társadalom ellenére megvalósuló egyéniség válik a német irodalom központi témájává és uralkodó lírai alanyává. Ebbe a megfogalmazásba foghatók be olyan ellentétesnek látszó jelenségek, mint Frank Wedekind és Stefan George, az akkori Heinrich Mann és Rainer Maria Rilke.

¹ Karl Marx és Friedrich Engels Művei, 12. köt., Budapest 1967, 1/21.

Ami az énen kívül van és ami létét fenyegeti: eltömegesedés, városiasodás, iparosodás, elgépiesedés, elnyomás és — az irodalmat hordozó polgári értelmi-ségi tudat számára így jelenik meg — a szociáldemokrácia fenyegetése: nivellálódás, uniformizálódás, egy kívülről meghatározott életforma és törvényszerűségnek tétélezett szükségszerűség kényszere: az egyéniség halála.

A szellemek elválása ezen az életérzésen belüli értendő. Van aki a térré vált időben keresi az egyéniség utolsó lehetőségét és az időt, egy vélt múltat, akarja újból valósággá, az egyéniség otthonává tenni: ezzel indul a Heimatkunst. Van aki egy második valóságot tétélez, ezt próbálja egyetlenként felfogni és ebben a maga számára helyet találni. Ez a tétélezett valóság legtöbbször a művészet vagy a belső valósággá stilizált műviség, egy fiktív magatartás síkja: ez a szorosabban vett Jugendstil. S van aki lemond minden kívülvilágról, aki számára a művészet is csak közbelső útszakasz és az egyéniség, az emberhez méltó lét utolsó menedékét a társadalmon felülemelkedő, a társadalmi létről lemondani tudó, sőt ezt a lemondást az önmegvalósítás feltételévé tevő saját autonóm belső világában látja. Ezt a irodalmi magatartásformát nevezzük bensőségességgnek és ennek jegyében születnek a századforduló fejlődésregényei: Hesséé, Felix Hollaenderé, Carl Hauptmanné és aztán a későbbiek: Robert Walseré, Ernst Wiecherté, Hans Henny Jahnné.

A korszak irodalmi tudatának központi jelszava, a „művészet és élet” ellentéte, a szorosabban vett Jugendstilha jellemző. Az oldalágak is hasonló ellentétekben azonosították magukat: az organikus és gyökértelen élet, a lélek és az anyag, a közösség és társadalom ellentétében, vagy éppen a közönségesen ellentétesnek érzett fogalmak azonosító kapcsolásában, mint amilyen a szerelem és halálé. Erre az időre megy vissza Heinrich Mann „szellem és hatalom” szókapcsolata is. E fogalom párok mindent akartak jelölni, a világ kettészakadt két felét, ezért sokszor szimbolikus igénnyel léptek fel és nemcsak a német irodalomban — ilyen volt Ady Endre „vér és arany”-a vagy nagybetűvel írt Élet-e — és nemcsak ebben a korszakban: az expresszionista „ember”, „új ember”, „tett”, „a mű” vagy akár a „költő és tömeg” szintén Jugendstil-örökség, részben a stiláris gesztus, de sokszor a tartalom vonatkozásában is.

Az azonosítások mögött is ellentét rejlett: az azonosítás egy másik, egy magasabbrendű szellemi létforma világába vitt, a két fogalom együtt, egymást erősítve vette magára az ellentétek első tagjának funkcióját: az emberhez méltót, az egyéniség kibontakozásának lehetőségét. Christoph Rilke „szerelem és halálá”-val szemben a közönséges világ elembertelenítő hétköznapisága, nemcsak az egyéni élet, hanem az egyéni halál lehetetlensége is sötétlett.

Ilyen volt a tartalma a „művész és polgár” ellentétének is, hiszen itt a „polgár” sem nem burzsoá, sem nem citoyen, sem nem politikai-gazdasági, sem nem társadalmi fogalom, hanem szellemi-morális, szimbolikus megjelölés: a szellem és lélek hiányát, köznapiságot, minden magasabbra való képtelenséget: elembertelenedést foglal egyetlen szóba. Nietzsche kultúrkritikájára megy vissza. S a „művész” természetesen szintén nietzschei fogalom: a maga megvalósítására képes ember fogalmi-szimbolikus megragadása. A művész lehet nem-művész is, mint Frank Wedekind Luluja vagy Heinrich Mann Assy-hercegnője. Abban azonban minden Jugendstil-hős megegyezik, hogy a fenti értelemben vett „polgár” ellentéte. Még az is lehet, hogy a „polgár”-fogalmat megtestesítő figura köznapi valóságban művész, mint a *Halál Velencében* Aschenbachja. Ez az ellentét még az expresszionizmust is túlélte. Mindaddig központi mondanivalót hordozott, míg Nietzsche közvetlenül hatott: Hesse *Steppenwolf*-jában

(Pusztai farkas) épp úgy mint a *Faustus*ban. Úgy látszik a nagy korszak egyik állandó világkép-kifejező és alapképlet-alkotó elemével van dolgunk, mint ahogy Heinrich Böll utolsó művei mutatják vagy akár Max Frisch *homo fabere*.

Thomas Mann-nál a Jugendstil e központi gondolati-világnézeti eleme a korszak legdinamikusabb éveiben jelentkezik a legtisztábban: néhány novellában (*Tristan*, *Tonio Kröger*) és kevésbé közismert és ritkábban emlegetett drámájában, a *Fiorenzában*. De ezektől visszanzéve a *Buddenbrook-ház* belső mozgatója is az a tér-feszültség, amely e két pólus között uralkodik. Hiszen felfogható a regény fejlődésregényként is, amelyben egy teljes emberéleket kísér végig, s ami előtte és utána s ami mellette van, az ennek az egyetlen figurának szélső lehetősége mindkét póluson: Thomas Buddenbrook a „polgár” pólustól a „művész” pólus felé mozog, de nem járja be a két pólus közti teljes távolságot. (Így tekintve a *Buddenbrook-házat* a gondolati és a cselekmény-kompozíció vonatkozásában egyívású regénynek láthatjuk a *Varázshegygyel*.)

E művek gondolati sémájánál maradva is kiderül a közösségen belül Thomas Mann egyedisége: a Jugendstil szelleme által „költői” és „polgári” szférára szakított két világot nem minősíti abszolút módon, közönségesen szólva abszolút pozitívként és negatívként: már itt is polgári humanista annyiban, hogy legalább is a totalitási igény nosztalgikus és rezignált vágyakozásával fűzi össze a két félre szakadt emberi teljességet.

Ez azonban csak egyéni változat az irodalmi idő által meghatározott közönsön belül. Hogy hogyan hatott az idő, egy a levelezés közreadásával ismertté vált epizód jól mutatja. Egyik öregkori levelében írt valamikori lübecki osztálytársának osztályuk egy harmadik tanulójáról, aki — mint ahogy mondja — a *Tonio Kröger*-beli Hans Hansen modellje volt. Mint a levélből kitűnik, egy gyerekkori vonzalomról volt szó, amelynek alapját a másság, kettőjük eltérő alkata és külseje adta. Kb. húsz év múlva nyúlt vissza erre az emlékére (a *Tonio Kröger*-ben): de itt az eltérés már más tartalmat kapott, a „művész” és „polgár” ellentétévé alakult. Az egyéni élményt az irodalmi idő formálta költői-alkotói gondolatá.

Az előbb a művész-polgár ellentét egy sajátos, a mélyebb tartalomra utaló vonatkozása okán említettük a *Halál Velencében* és ezért mint a Jugendstil egyik darabját. Itt, fejtegetésünk ezen a pontján, a Jugendstilt megőrizve-megszüntetve továbbvivő másik vonását emelném ki: a művész-polgár ellentét átfejlődik az élet racionális és irracionális szférájának ellentétébe.

Ez az ellentét húzódik végig a *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Egy nempolitizáló elmélkedései) közös cím alá foglalt esszégyűjteményben. Ezzel átlép a Jugendstil világából abba a világnézeti magatartásformába, amely — elméleti megfogalmazása, Ferdinand Tönnies *Gesellschaft und Gemeinschaft*-ja (Társadalom és közösség) 1887-ből származik — a 19. századba visszanyúló kontinuitással hozzásimult a Jugendstilhoz és párhuzamosan futott vele, de túl is élte és az irodalmi tudat egyik fő alakító tényezőjévé vált: a bensőségességbe. A *Betrachtungen* mechanikus ellentétpárjait sokáig sorolhatnánk („erkölcsi kötés” — „bénító szellem”, „költői” — „esztétikus”, „német és költői” — „európai és intellektuális”, „szintétikus-beleérző”, — „analitikus-kritikus”, „kultúra” — „civilizáció”), de átfogóan a „lélek” és az „értelem”, azaz az érzelmi-irracionális és az értelmi-racionális gyűjtőfogalmaiba foghatjuk össze. Az individuum még lehető létezésének hona természetesen a „lélek” oldalon van, a másikon fenyeget a mechanizálódás, az emberi szubsztancia pusztulása. Hogy a „lélek” német, mint ahogy a „kultúra” is az, az „értelem” illetve az „intellektualizmus”

európai, illetve francia, inkább a politikai, mint az irodalmi idő hatása az író gondolkodásában. Ezzel Thomas Mann a Heimatkunst ezekben az években politizálódó körében tűnik fel, Adolf Bartels, a németiség majd germánság minősítő jellegű irodalmi apostolának egyik folyóirata, a *Deutsches Volkstum* (Német népiség) szellemi tájain.

A *Betrachtungentől* viszonylag rövid az idő, de hosszú az út a *Varázshegy*-ig. Ezt az utat csak részben tudjuk feltérképezni ezeknek az éveknek esszéi — beszédei — előadásai által adott helyrajzi adatok alapján. Az út magában a regényben van adva, de ott is inkább az időleges végpont, a teljes alkotói életút egyik, talán legjelentősebb állomása. Útvonal és időleges végpont azonban ki-rajzolódik az általános irodalmi tudatban is, s ennek egyik konkrétan megragadható sűrűsödése Hermann Hesse *Demianja* (1919). Thomas Mann nem véletlenül tartotta nagyra és azonosította magát vele.

Hermann Hesse regényében élesen elválik a világos, fényben fürdő (licht) és a színes világ. Az első itt a „polgári” és ez eléggé pontosan körülírható: anyagi és szellemi-morális tekintetben rendezett, előírt pályákon futó, a közepszerűségben és az egyensúlyt zavaró elemek kizárásában magát primitív-megelégedettnak érző élet- és magatartásforma, az egyéniség öncsonkítása, s ezen az áron felszínes kiegyensúlyozottság. A másik mindaz, ami az első világban élő énen kívül létezik és itt nagyon heterogén fogalmiságok gyűlnek össze: a társadalmi értelemben vett nem polgári és nem polgári értelmiségi osztályok és rétegek, a bűnözés és immoralitás, az elvek és kontúrok nélküli életvitel, a züllés és világrendet vagy vallást széttörő dialektikus gondolkodás, az erotikus szerelem meg az első világháború irracionális közösséget teremtő lelkesedésének világa is. Mindez azonban az énnak önmagát kereső útjába és fejlődésébe sűrűsödik össze és ez az út a színes világba való elmerülés után a lélekhez vezet. Az egyéniség felszabadulása, helyesebben: béklyóitól való megszabadulása az önmagukért való érzelmek, sejtések, ösztönök, a tudatalatti és az intuíció, egyszóval az értelem által nem ellenőrzött irracionalizmus jegyében megy végbe. Végso soron — és ezt nem szabad elfelejtenünk — itt is a 20. század polgári világa elleni egyfajta lázadásról van szó, amely a racionális jólelrendezettség kulisszái mögött megsemmisíti a személyiséget, kiforgatja magából és óraművé teszi az embert, tőle idegen szerepet kényszerít rá. Ezt már a századforduló körül Rilké-től hallottuk: „sie können gar nicht mehr sie selber sein” (már meg sem tudnak önmaguk maradni), pár évvel később Robert Walser majd Franz Kafka mondta ki és ez az, amely elől a *Demian* és a *Varázshegy* idején Ernst Wiechert hősei menekülnek az irracionális lélek világába.

A *Varázshegy* gondolati építménye két ellentétre épül: az egyik lényegében megfelel a *Demian*-belinek és itt a ráció és az irracionalizmus pólusai állnak egymással szemben. Az egyik oldalon a reflektált életfilozófiává és tudatos magatartássá fejlesztett ráció Settembrini alakjában, a másikon az érzések ellenőrizhetetlensége, a zene gondolatiságnélküli szuggesztíója, az emberi test és lélek kapcsolatának tartást felborító tisztázatlansága, a testtől megszabadult lélek örvénylenet csábítása, a tartalmatlan személyiség vonzása, az érzés és emberi méltóság ambivalenciája, az ösztönösség szabad játéka M^{me} Chauchatban, Krokowskiban, Peepernkornban s körülöttük a többiekben: az ember belső világának másik fele. Hans Castorp ennek az erővonalnak mentén és ebbe az irányba indul el s el is jut ennek teljes megéléséig.

A regény másik ellentétpárja a kor irodalmi tudatának alapkategóriáit nevezi meg: az egyéniség kibontakozásának és megsemmisítésének alternatívá-

ját. Az egyik pólus itt is Settembrini és itt az előző ellentétben képviselt mechanikus racionalizmusa hatályát veszti, mert egy másik racionalizmussal kerül szembe, mégpedig egy magasabbrendűvel: dialektikussal. Itt ő abban a funkciójában valósul meg, amelynek a mechanikus racionalizmus csak egyik eleme: az egyéniségnek a klasszikus polgári ideológia által a humanizmustól a 19. század közepéig érvényesülő kategóriáiban: az alkotó tevékenységben, az alkotás egyediségének és személyhez kötöttségének apoteózisában, a szellemi és anyagi haladás embert boldogító jellegébe vetett hitben, a természet és a szellem egymástól független autonómiájában, a tiszta egyértelmű fogalmakban, a szellem primátusában, a világ megismerhetőségében s mindennek nyelvi megtestesülésében, a tiszta gondolat öltözetében: az eloquentiában, a szép stílusban. Csak hogy az általa az ideák síkján hirdetett fokozást: szó — gondolat — tett, ő a valóságban történetileg visszafelé járja végig: nagyapja politikus és Garibaldi katonája volt („tett”), apja ügyvéd („gondolat”), ő maga pedig — literátus („szó”). Vele szemben áll egy mindennek viszonyíthatóságát és történetiségét bizonyító dialektika, amely szétrombolja a liberális eszmék öntörvényűnek és örökérvényűnek vélt világát, egy emberek feletti személytelen elv uralma, az egyéniség vélt vagy valódi vívmányait tagadó aszkézis, a klasszikus diszciplínáknak az élet valósága és követelményei által való félresöpörése, a munkának mint személyes és önértékű tevékenységnek elutasítása és funkciójának filozófiai (teológiai) szintre való emelése, az emberi élet kritériumainak egy, az egyéni élet értékrendszerén túllépő eszme alá való rendelése, egy, a távoli jövő és a megvalósítandó cél szolgálatába állított arcnélküli közösség, amelynek feltétele — és Naphta ezt is kimondja — a „személyiség pusztulása”. Naphta gondolkodását szemérmeskedően „eklektikus”-nak szokták mondani. Ez még igaz is lehetne, csak hogy teljesen irreveláns. Naphta a művészet által teremtett emberalak, amelynek eklektikus gondolkodása ugyanolyan jellemzője egy egységes és egyszeri emberfikciónak, mint neofita fanatizmusa, önmagát is megsemmisítő vitatkozó kedve, testi formái, öltözéke és szobájának berendezése. Ez azonban már túlvezet témánkon, amely a mű gondolatiságát és nem formai tökéletességét tárgyalja. Így tehát Naphta művészet által teremtett valósága számunkra most csak annyiban fontos, hogy a regény formájában fiktív, tartalmában a valóság lényegét megragadni akaró világában meggyőzően kifejezi az író tudatának valóságát: a személyiség pusztulásának vízióját.

Thomas Mannban a nietzschei indíttatás ütközik össze lényeglátó valóság-érzékeléssel: az egyéniség magamegvalósításának ideálját fenntartja, de a régi alapokat társadalomtörténetileg elavultnak látja. A társadalomtörténeti újhoz viszont az egyéniség megsemmisítésének attribútumát rendeli. Mi a fogalmakat és attribútumokat máshogy rendeljük egymás mellé, a mi ideálvilágunkban egyéniség és közösség feltételezi egymást. Ennek az egységnek illetve Thomas Mann-nal való gondolati közösségünknek és különbözőségünknek kifejtése azonban szintén elvezetne témánktól.

Itt csak azokról a tudati és gondolati alapokról volt szó, amelyek Thomas Mannt kora gyermekének mutatják. Az ezeken az alapokon való sajátos, csak őt jellemző érzelmi-gondolati habitusa és művészi ereje a *Varázshegy* előtt is különleges helyet biztosított neki a német irodalomban; a *Varázshegygyel* viszont a Thomas Mann-idő irodalma kezdődik. Ezután sem volt egyedül, de most már nehezen tudnánk megmondani, hogy a szóba jöhető többiek együtt haladnak-e vele vagy követik őt.

Szerep és idő, Thomas Mann József-regénye

MEZEI JÓZSEF

Thomas Mann „istenkeresőnek” nevezte nagy mitikus eposzában a törzset, Jákobot és népét, akiktől származik a Legmagasabb Úr képzete és szolgálata. Őt, magát a XX. század legnagyobb „életkeresőjének”, létértelmező, ember-megfejtő írójának nevezhetjük mi. Ez a század nem szegény gondolatokban és gondolkodókban. Ideges borzongást, értelmetlen szorongást okozhat, átmenetileg legalábbis, egy ártalmatlan évszám, a XIX. század elmúlásának dátuma, és az új, ismeretlenre való várakozás aggodalma. A századforduló nem bizonyult azonban később sem egyszerű naptári eseménynek. Sürgető parancsnak érezték a haldokló világ megsemmisítésére és újjáteremtésére. Tartós riadalom és teremő láz töltötte be a szellem világát és a társadalmi mozgalmakat. Készülődés, tervezgetés, szenvedélyes-harsány vita és a kísérletek, az ihletett és gyermeteg álmok sokasága jellemezte a kort. A mi figyelmünk természetesen a művészi és irodalmi törekvésekre irányul elsősorban. A látszólag tétlen, szemlélődő meditálás és az ugyancsak látszatokban, illetve mítoszokban megnyilvánuló „tettkultusz”, sietős tenniakarás kettőssége egész Európára kiterjed. Ilyen pontos időbeni egyezés talán még sohasem jött létre a világirodalomban, a művészetekben, és — ami a legfontosabb — ennyire még soha nem tudatosodott a szinkrónia, az azonosság. A magyar irodalom modern korszaka szinte egyidőben kezdődik a nyugati irodalmak modernségével, öntudatosan akarják megszüntetni a nagy népek és kis népek művészete közötti különbséget, ugyanakkor, amikor furcsának tűnő göggel ragaszkodnak is a nemzeti hagyományokhoz. Ez a gög azonban még nem egyéb önértetnél, az önismeret igényéből fakad, és nem más, mint minden eddigi alkotás meghaladása, legyőzése, a teremő művészi megtervezése. Termékeny büszkeség ez, értelmes különbözni akarás. Ha csak „nyugatosaink” Nietzsche és Freud befogadásának és elutasításának szellemi drámájára gondolunk, képet kapunk erről az egyidejűségről, írói műhelyük érett gazdagságáról, felkészüléséről, amely a legmodernebb és a legmagasabb rendű alkotásokra rendezkedett be. A századelőt elárasztó avantgardizmusok megfékezve és temperáltan simultak bele az évszázadok kultúráját őrző művészi világokba, amelyekben egészséges, higiénikus immunitás uralkodik, egyfajta védekező, higgadt klasszicizmus, a korban divatos, avantgardista szimultán-technika, formai montázs tartalmas, a humánus szempontjából értelmesen elrendezett megvalósulása.

Amikor Thomas Mannról megkérdezték: kit tart a kortársirodalomban magához hasonló törekvésű és szintű írónak, habozás és sértődés nélkül André Gide nevét mondta ki. Gide-ét, akivel valami egészen új kezdődik a XX. század irodalmában, *Az erkölcstelen* és a *Tékozló fiú* írójának világát idézte meg, józanul és elfogultság nélkül, értőn mérlegelve mindkettejük korszakos jelentőségét a

kezdemenyezésben, és mintegy az időre, az utókorra bízva az életműnek, az elért törekvéseknek, a teljesítménynek a megmértetését, rangsorolását. Gide ír először azokról a szédületes mélységekről, kísértésekről és vonzalmakról, amelyek az individuum ösztöneire jellemzők, és arról, ahogy a tudatosuló, a gondolkodásban, önszmélésben felszabaduló én kerül szembe lappangó önmagával, rejtett értelmével. Beszél a legyőzhetetlen vágyakról, a pusztító kisülésekről, a nehéz fegyelemről és nehéz lemondásról, az ösztön és lélek hívásáról. Ő ad hírt, igyekvő tárgyilagossággal a gondolkodó embernek, a kor individuumának sorsmítoszáról, mindennapos életpróbájáról, amely elől hiába menekül, vagy hiába fásul erkölcsi közönyösségbe. A „mennyeek kapuja szűk”, a tökéletlenségére és magányára eszmélt embert nem szabad, hogy ez elriassza. A kiválasztottság hite értelmet adhat az életnek, megszentelheti az eltévelyedett individuum poklát, erőt adhat ahhoz, hogy átjusson a szűk kapun a célig, amit Gide *A mennyország kapujának* nevez. Thomas Mann gondolataiban ekkor, a húszas évek közepén merül fel a József-téma, a példázaterejű mítoszok világa, „visszafelé” haladva, nyitva az Én nyomdokain, merészen idézi meg új programját, a kezdetet, a Genezist. Számára szembeszökőbb, kendőzetlenebb mindaz, amit Gide elfed, illetve, amit Gide titokzatosnak, elrejtettnek, leplezettnek érez. Thomas Mannt csak a konkrét, individuálisan keresztül érdeklí az általános. A vizuálisan, külsőségekben is megfogható, megkülönböztethető mögött látatja meg a vonatkozásokat, azonosságokat, utalásokat. Metafizikai fogékony-sága ellenére sincs metafizikai hajlama, nem érzi jól magát a szétfogó, gomolygó homály, a pusztá lélektani elvonatkozások ködalakjainak körében, ahová Gide otthonosan, merészen leereszkedik, vagy felemelkedik. Neki szüksége van a közvetlen találkozásokra és érintkezésekre. A köznapokban, a társadalmi kapcsolatokban találja meg az emberi lélek szakadékait és ellentmondásait. A torz, az ő számára egy valóságos, hiteles alak, *Friedemann úr, a törpe*, a rendkívül démonikus alakja nem a népmesék gonosz varázslója, hanem a modern idők nyugtalanító bűvésze, Cipolla, a *Marió és a varázslóban*, vagy a rendkívüliség szorongó sejtelve *Tonió Krögerben* és Hanno Buddenbrookban.

A XX. század gondolkodó művészetében ezért olyan jelentős, nagyhatású, és egyre jelentősebbé váló Thomas Mann életműve. Konkrét-sága, társadalmi közelsége biztosítja műveinek hatását. Tudatos, célratoró író, nemcsak a mitikus-monumentális életmű nagy ünnepi előadását tervezi meg, fokról-fokra felépítve ezt a művet, hanem módszeresen neveli, készíti elő rá a közönségét, lelkiileg és szellemileg teszi fogékonyvá kora polgári társadalmát, hogy meghív-hassa a mitikus ünnepre, regényeinek belső terébe, ahol önmaga sors történetére kell hogy ismerjen ez a társadalom. A mítosz-regény Thomas Mann epikus Bayreuth-ja, a Nibelungok itt a Buddenbrookok, vagy Jákob fiainak sorsában élnek át négy napos wagneri játékokat, amely Thomas Mann ironikus időszemlé-letében akár négy év, vagy négy ezer év is lehet, hogy beteljesedjék az írás raj-tuk, leperregjen a történet, eljussanak múlttól jelenig, jelentől jövőig, pontosab-ban a jövőért.

A polgár és az ember

Sokat nyilatkozik önmagáról, túlságosan is sok kommentárja, műhely-tanulmánya maradt ránk, amelyek nem hagyaték-jellegűek, nem kiadatlan és hátrahagyott írások, hanem többnyire még az író életében, a műveit követően, az egyes kötetek között, vagy az új kiadások előszavaiként jelentek meg. Ezek

a tanulmányok nagyon alaposak, terjedelmesek, kritikusi, tudósi gonddal készültek. A szakemberek számára legalább annyira megnehezítik, mintkönnyítik az olvasást, a művek kommentálását, mert hiszen ki lenne jobb értője Thomas Mann-nak, ha nem maga Mann? És nem akármilyen írói önelemzések ezek. Nemcsak a forrásokról, esetleges indítékokról, a közvetlen körülményekről világosít fel bennünket, nemcsak a készülés és megvalósítás krónikáját, ütemezését, naplóját szolgáltatja ki, hanem értelmezi és kiegészíti az amúgyis értekező, közlő művek gondolatvilágát.

Látszatra könnyű tehát benyitni ebbe a világba, maga az író tárja fel előttünk az ajtót. Csak miután belülré kerültünk, döbbenünk rá arra, hogy egy isteni tréfa részesei vagyunk. Nem megtévesztettjei és elszenvedői, hiszen a jákobi „kópéság”, bármennyiszer ismétlődik is, csak kegyeletes csalás, amely gazdagít, gyarapít, felszabadít, érdekeltté teszi az olvasót a rejtett zárok fel-törésében is. A Thomas Mann-irodalom rendre felsorolja a híres témákat és ennek a művészetnek a specifikus problémáit, magabiztosan és bátran teheti, hiszen nem kisebb kalauza van, mint a „feltaláló”, aki készségesen felvilágo-sít alkotásainak, konstrukcióinak működése felől. Tőle tudhatjuk meg, hogy műveinek élményanyaga többnyire önéletrajzi jellegű, hogy a családregegy a saját családja is, vagy legalább kísértetiesen hasonlatos hozzá, a polgárkörnye-zetet Lübeck városalakóiról másolta, akik csaknem haláláig neheztek érte (milyen hálás írói „történet”, érdemes volt valósággá történnie ennek a törté-nésnek, — valahogy így adná elő a József-regény stílusában), gyerekkorában már valóban találkozott, önmagában és barátainak körében a „szőkék és kék-szeműek” valamint a beteges, torzak, művészlelkűek, a zeneszerető enerváltak, halálvirág, sápatagok ellentétével, sőt tragikus vonzó-taszító kettősségével. Ő maga beszél a polgár és művész ellentétéről, a művészlőről, aki megvetett, kárhoztatott, „eltévedt polgár”, vagy vall a megtalált új formáról, a mítoszról, amit „a polgári individuálistól elforduló, a tipikus, általános és emberi felé forduló ízlésnek” jellemez. Nincs mű és téma, amihez nem szólna hozzá, amit nem fordítana le az olvasónak, amihez nem adna utasítást. „A *Varázshegy* tökéletes kifejezése egyéniségemnek” — mondja egy helyütt, a paradisztikus konzervativizmus tekintetében, teszi hozzá. Beszél a betegségről mint hermeti-kus életről, és a művészetről mint felfokozott életről, a halálról, amelyen keresz-tül vezethet út az élethez, mint ahogyan ezt annyi feltámadás-mítosz igazolja. Hiszen a mítosz megsemmisíti az időt, és örök jelen is, vagy lebegés, akár a patológikus időtlenség varázshegyén, vagy mint az emlékezést megsemmisítő, múltat jelenbe olvasztó Ludwig Klages-i mítosz-felfogásban.

A művészetének titkát rejtő kulcsot, a vezérszavakat ő adja meg. Lírikus-nak minősíti magát, költőnek, aki önmagáról ír, de úgy, hogy hite szerint vallo-másai a kort és a társadalmat is megszólaltatják. „Míg néhány kevesekkel részt vettem abban a törekvésben, hogy a német regényt mint műformát megne-me-sítsük és felemeljük, akkor is magamról beszéltem.” Ezek után ki vonná kétség-be, hogy Thomas Mann költő, lírikus alkatú művész, mítoszok reprodukálója és kidolgozója, énekmondó, aki joggal él a formulával: „kezdődjék az ének”, ki-kiszól az elbeszélésből hallgatóihoz, ironikus és humorisztikus. Mégsem vala-mi rejtett önéletrajzi koncepció irányítja csak ezt az alkotást. Külső hitelességre van szüksége egyfajta belső önigazolóshoz. A „polgár” mindig elvonatkoztatás, típusaiban is általánosított séma, a a reálisra utaló jelkép, amit meghalad, lerombol, vagy amit örökké nyugtalanít a művész, a rendkívüli, különös, vagy beteges, az ember.

A polgárral szemben létrejött valami különleges emberi képződmény, a művész, az önmegismerésre törekvő ember. Ez az igazi írói program. Megismerni az embert és rajta keresztül a valóságot, az emberiséget. A maga-megismerés, a maga-keresés eszméje hatja át Thomas Mann művész-fogalmát. Ez a „művész”-típus azonban még csak fikció, a jövőendő emberalakja, jelkép, amely helyettesíti a valóságos emberit, szemben az üres formákkal, a polgári státusszal, a kiüresedett szerepekkel, amelyek a kereskedelem körében is hasonlatosak a „királyi fenség” reprezentációs kötelességeihez. A polgár tehát nem egyéb paródiánál, amelyből meg kell születnie valamiféle újnak. De miféle új az, ami megnevezhetetlen? Amit szintén nem lehet másképpen elképzelni, mint utópisztikus, illetve már régtől ismert szerepekben? Ebből a dilemmából származik Mann fanyar-játékos iróniája, amelynek jelentését szintén tőle tudjuk. Amikor a József-regény „összevonásaiból”, ismétlődéseiből és szerepkényszeréből ki-kiszól az író, vele kapcsolatosan is eszünkbe jut az olyan nagyon tisztelt, és annyiszor megidézett Goethe, vagy Wagner. Ezt az összemosódást és egyeztetést Thomas Mann maga akarja így. Talán azért is minősíti tevékenységét költőinek, mert Goethe a „költész” szóban, és persze, magatartásban foglalja össze korának nagy romantikus, alkotói ambícióit. Wagner évekkel előbb, mielőtt megzenésítené, megírta a Nibelungok eposzi meséjét költői invencióval, tehetséggel. A két mintaképet, kissé ironikus szégyenkezéssel ugyan, de magatartásában és művének teremtő építkezésével is követni látszik. A maga kifejtette szerep-utánzás és követés teóriája alapján, azaz: érzi a két legnémetebb és ugyanakkor legegységesebb, a világteremtés, emberiség problémáit is magukba fogadó művészegyéniség, emberi akarat történelmi időszerűségét. A felismerés kötelez, Mann nem térhet el többé egyfajta elképzelt „szent utánzás”, ünnepi játék celebrálásától — az ő szava ez a mítosz-szerepek átéléséről — és hogy alkalmassá tegye magát a szerep vállalására. A polgárral szembeállított művész tehát nem egyéb, mint egy kiüresedett, csak külsőségekben, reprezentációban megnyilvánuló „polgár”-szerep lerombolása, és megtervezése valami újnak, természetesebbnek, összetetten szépnek és rúttnak, torznak és hősieknek egyszerre, amely legalább fantáziával, álmmal teltett, álmot és játékot megteremtő szerepnek. Thomas Mann képzeletében ez a szerep, azaz embertípus minden lehet, ami nem-polgári. Csak ne ragadjon bele a konvenciókba, a mindig ugyanazon cselekedetekbe, a mechanikus életjelenségek sarába, csak ne legyen üres, formális élet. A polgáréletforma személyesen is tapasztalt botrányköveit állítja tehát szembe a szürke társadalmi valósággal, amit elhagyni készült. Wagner művész-világát, Goethe higgadt, közéleti feladatokkal is átszövött, méltóságos, és nem a bohém-züllött költő-alakját, a mitikus nagyságú szenvedést Wagnernél és a fenséges felmagasztaltatást mindkettőnél. Az új, kigondolt, személyes „istenség”, új szerep azonban szimbolikusan művész-szerep. Tartalmas, értelmes emberi élet ez a Buddenbrookok megállíthatatlan, káotikus hanyatlásával szemben, vagy a „varázshegy” elválaszthatatlan, felcserélhető hegyi és síkvidéki, beteges és egészséges alternatívájával szemben.

Szerep és idő

Mann közeledett életének áttekintő korához, az ötvenen túl és hatvanon innen megpróbálta összegezni eddigi „tanulmányvázlatait”, elemzéseit az életről és az emberről. Nem minden író érez belső kényszert az összegezésre, de haj-

lamán kívül, a Goethe-imitáción kívül őt a kor is felszólította erre. Újra, történelmileg is aktuális a fausti probléma: az értelmes élet keresésének szenvedélye, a szövetség kérdése istennel vagy ördöggel, az újrakezdés, megifjodás példázat. Emigrációja előtt még elkészült a tetralógia első kötetével, a Jákob történetekkel és a fiatal József eszmélkedésének, tévedésének és verembe jutásának szimbolikusan általánosított elbeszélésével. A két kötet 1933-ban jelent meg, önmagában is egészset ad, méltó ünnepélyes összefoglalása volna a Mann-i világképnek, következtetéseknek. A formai példák, a műfaji minták lehetőséget adhattak volna számára a sietős befejezésre. Eddig Goethe *Faustjának* két része lebegehett a szeme előtt, a szövetség és a szövetség megszegésének bibliai kezdete, az emberiség sorstörténete a teremtéssel, amelyben akarata ellenére is élnie kell, mert isten narcisztikus hiúságának, hogy önmaga képére alkosson embert, a teremtő tévedésnek, eltévesztettségnek szülötte, és bűnbe kellett esnie, mert az isteni hiúság és féltékenység nem engedi meg, hogy utánozza őt az ember, vagy narcisztikusan önmagát szeretve megszegje a szövetséget, a hűséget. A két kötet már így egész, a fausti sors és dilemma reinkarnációja.

Ugyanebben az évben, tehát 1933-ban ünnepelték Wagner születésének 120. és halálának 50. évfordulóját. Thomas Mann-t ünnepi előadások tartására kérték fel, amit örömmel vállalt. Egyik példaképéről kellett beszélnie, életének egyik formálójáról, művészi szerepének ihletőjéről, tehát önmagáról beszélhetett ismét, úgy, hogy tapasztalataiba és vallomásaiba foglalta a kor emberének közérzetét, hitét. *Richard Wagner szenvedése és nagysága*, ezt a jellegzetes, beszélő címet adta a sok vádaskodást, kötekedést kiváltó, a nacionalista érzékenykedéseket, elfogultságokat sértő tanulmányának. Szembe kellett néznie újra a némettség tudatával, helyzetével, neki, aki már régen eljutott az individuális egyénítől az általános emberiségig, aki a középkori Faust-típussal azonosított német-típust nem érezte világnyi távolságra a bibliai ősatyák istenkereső világától. Hiszen az istenkereső és ugyanakkor esendő, áldástcsaló Jákob valahol az ősidőkben rokona Faustnak, már megélte egyszer a történetet, amikor szerződést kötött az ördögi Lábánnal üdvösségéért, szerelméért. Jákobnak ugyanúgy két szenvedélye volt, mint a késő-utód Faustnak, a megismerés és a szerelem, csak ő Istennek és Ráchelnek nevezte. Vagy nem megbotránkoztató ősbűn az önteltség, amellyel a német emberit a Faust-típusban — vagy egyesek a wagneri mitológiában — megkülönböztetik, elválasztják az emberiségtől? Thomas Mann ragyogóan, okosan következtet és érvel. Ha a mitikus és vallási rokonjelenség, tanulságokat mutat fel a vallásos mítoszokból. Jákob félreértette a teremtetést mert már ő sem volt az a kitartó, erőshitű holdvándor, mint amilyen az ősatya, Ábrahám volt, nem állta meg a próbát, nem merte feláldozni fiát, nem várta meg a kost, mert nem hitt eléggé istenben, nem hitt már úgy, mint Ábrahám, aki kitalálta az istent, a Legmagasabbat. És félreértette a teremtetést, amely egek és a föld elválasztásával kezdődött, rosszul értelmezte isten gesztusait, aki megkülönböztetett, kiválasztott magának népet, és így Jákob is, az „igazi” miatt, Ráchel miatt, tehát csupán szenvedélyből, az isteni teremtetés természetére hivatkozva, valójában önkényesen, kiválasztotta, megkülönböztette testvércével szemben Józsefet, a legkisebbet, a legkedvesebbet, az igazinak fiát. Thomas Mann joggal csodálkozott a növekvő nemzeti örületen: hát senki nem ismeri Faust bukását, nem emlékszik senki sem Jákob szánalmas gyengeségére, amely-lal legkedvesebb fiát, Józsefet verembe juttatta?

A József-történetet folytatnia kellett. Nem állhat meg a fausti bukás példázatánál. Ki kell merítenie teljesen az emberiség emlékezetének kútját,

végig kell vinnie a témában, József mítoszában a példázatot, hogy még teljesebb legyen és érthetőbb az emberiségről szóló történet. 1936-ban József egyiptomi életét adja közre, és a mű zárófelvonása, a felmagasztosított kenyéradó-József már ünnepi látomásban, zengésben, ujjongó zenében és mítoszi derűben jelenik meg a második világháború közepén. Wagner csak megerősítette műfajválasztásában, a tetralógia kidolgozásában. Már csak komoly történeteket szabad elbeszélni. Minden elbeszélés közös ünnep legyen, mindannyiunkról szóló mese, közös emlékezés, kultikus „embertisztelet”, amelyben lélekben is újrátstszuk a Nibelungok mítoszáét, és a görög tragédianapok mintájára, a negyedik nap, az ember himnikus felemeltetésében lehetünk részesek, a gonosz istenek bukásában együttérzők és cselekvők. Mann a Nibelungok gyűrűjét még keletkezéstörténeti szempontból is ösztönző mintának érezhette. Hiszen Wagner először a *Siegfriedet* írta meg, a maga tetralógiájának harmadik részét, és csak fokozatosan alakult ki a végleges szerkezet egy Előestével, amely a *Rajna kincse*, ezt követte a *Walkür*, a *Siegfried*, és végül a negyedik este: az *Istenek alkonya*. Szeretett zenésze ugyan a „lemondásról” beszél, mint mítoszának alapeszméjéről, de Alberich, a törpe csak a szerelemről mond le és nem a csodálatos Rajna kincséről, a csillámló aranyról, a varázserejű gyűrű birtoklásáról, amely a világot, életet jelenti. Ezért alakul ki ez a végzetes, mitikus küzdelem a tolvaj és irigy istenek ellen. A „szenvető” Wagner nagyságát saját szavai igazolják, amikor műve eszmei tartalmát és irányulását határozza meg: „Leleplezni a legelső ősi jogtalanságot, melyből aztán a jogtalanságok egész világa támad”, és gondolkodni azon, „hogyan alakítsunk helyébe joguralta világot”. A kenyéradó József a IV. kötet végén, történetének végén ezzel a reneszánsz derűvel gondol a jövő jog és ész irányította rendjére, az egyetlen humánus hatalomra, amely elképzelhető.

Szerep és idő egymást formáló, alakító egysége íme létrejött az író életének és alkotásainak egyéni, szubjektív síkján. Megvalósult a szinte megvalósíthatatlan Goethe és Wagner követésében, művészi régiójú és rejtelmességű „utánzásában”, a mimézisen is túlnövő szerepvállalással és szereptudással. Goethétől idézhetné, akár programosan a maga vállalkozására: „minden művem egy nagy vallomás töredéke”, és ezt: „Senki sem marad meg egészen ugyanannak, aki volt, ha megismerte önmagát.” És Wagner tanította a folytonos önmaga keresésére, a büszke önérzetre, amellyel szenvedéseiben is átugorta a közönyös és gúnyos környezetét, az adott és divatos műformák zárt kerítését. Lenyűgözi a wagneri „életterv”, a dráma, amit őseredeti állapotában „szent cselekménnyé” alakít, az a mániákus makacsság, ahogyan átéli a „komolyan játszani” önéletrajzi programját is. Wagnernél is a dolgok megmaradnak egymás mellett, a játék folyik tovább, a művész tiszteli a tulajdon élettrajzát.

Istengond. Jákob történeteinek „előjátéka” a *Pokolraszállás* címet kapta. És ez a bevezetés nem Jákob „pokláról”, alvilágáról szól, nem arról a háromszor hét és négy évről, tehát a körülbelül huszonöt esztendőről, amit eltöltött az ördög, Lábán szolgálatában. Az előjáték pokolraszállása nem más, mint töprengés, gondolkodás az emberi titkokról, az emberiségi időről, a kezdet homályáról és a kezdet embereiről. Minden kételkedés és töprengés a lélek „poklává” válhat, ha túlságosan mélyre néz az emlékező ember az idők mérhetetlen mélységű kútjába. Thomas Mann már az első lapokon sem hagy kétséget afelől, hogy az emberiségről, a rejtélyes emberről fog mesélni. „Kizárólag és egyedül az ember az, akinek múltjáról kérdés és szó esik: ez a rejtélyes lény, aki magunk természeti-gyönyörűséges és természetfeletti-nyomorúságos létének

tartálya, s akinek érthető módon minden kérdésünk és szavunk alfája és omegája.” Az ősatya, Ábrahám, nyugtalan, holdvándor, istenkereső szenvedélye semlegesíti az időt. Minden ez alá a cél, az istenkereső szenvedély alá rendelődik. A múlt „legendássá és teológikussá” válik. Ki tudja mi, mikor és hol kezdődött? Az istengond, a Legmagasabbról való elmélkedés lényegtelené tette a napokra, évekre való tagolást, az idő felszabdálását. Az Atya szerepe uralta ezt a történetet, szabta meg Jákob számára is a lehetséges, eszményi, követendő létformát.

Különösen követhetetlen az idő, és megfoghatatlan a szerepek mitikus ismétlődése folytán. Hiszen ezekben a szerepekben újra születnek a történetek, a régi események, mitikusan, és „egy elmúlt esemény jelenvalóvá lesz”, a történet megismételi önmagát, a téllel a vízőzön, a nyár kezdetével a tűzőzön. „A titoknak nincs ideje, ám az időtlenség formája a Most és Itt.” — És ez így van minden titokkal, minden ünneppel, mitikussal és hagyományossal. „A titok lényege időtlen jelen most és mindenkor”, „Ez minden szertartás és ünnep értelme” — írja le a mélységekbe szállás emberi felismeréseit Mann. És folytatva: „Ami minket érdekel, nem a kiszámítható idő. Inkább az idő megszűnése a hagyomány és jövőndölés titokzatos fölcserélésében, mely az „egykor” szó múltat és jövőt jelentő kettős értelmét és ezzel a jelen lehetőségét adja.”

Idő és szerep szimbolikus szépségéről, összefüggéséről vall Freud-esszéjében is, ahol egyúttal megmagyarázza József-regényének értelmét, a történeten is túlnövő tendenciáját. „Ahol a mítosz otthon van — írja —, és megalapítja a lélek ősnormáit és ősformáit”, ilyen a mélylélektan ősi-fogalma. „Mert a mítosz életalapítás: időtlen séma” — folytatja. Az „istenkitalálás” regénye tehát uralja az időt, illetve úgy szünteti meg, hogy gondolati és szerepben megjeleníthető formát ad neki. A mítosz így lesz időtlen és örökké jelenvaló, a „mítoszban való élet, az élet, mint szentséges ismétléstörténeti életforma”, és folytatva: „A mítosz az élet igazolása”, mert ünnep, és mint ilyen „az idő megszüntetése, szertartás, ünnepi cselekvés, amely pontos mintakép szerint játszódik le. Jelené válik és visszatér, ahogy az ünnepek visszatérnek az időben.” A freudi mélylélektan méltatása során döbben rá arra, hogy mennyire rokonterület ez az ő mítoszregényével. Eltöpreng a múlton, mint Jákob a szent fa alatt, vagy sátra előtt: mi értéke lehet az ősképekre, az emlékezet előtti időkre való gondolásnak? „Mert az ember számára földolog a felismerés; meg akarja találni a régít az újban, és a tipikusait az egyéniben.” Majd néhány pontos, maradéktalan gondolat a József-regény koncepciójáról és eredményeiről. „Alapmotívuma — mondja erről — éppen az átélt élet gondolata, az élet mint követés, mint nyomonkövetés, mint azonosulás... Az átélt mítosz az én regényem etikai gondolata azonban”. A zavaros mítosz-teóriák mellett nem árt emlékeztetni erre a manni vallomásra. Szerep-megidézései, mitikus jellemei valójában etikai szerepek, amelyek a színpadi jellemek szigorúságával töltik be a rájuk rótt indulatokat és cselekvéseket. A színpadi játék mindenkor ünnepi esemény és szertartás volt — vezetni tovább a gondolatot az író, ami után már természetes József-jellemzése: „E regény hőse maga is nem az életnek ilyen celebrálója-e: maga József, ki a vallásos szélhámosság vonzó módján a Tammuz—Osiris mítoszt jeleníti meg a személyében.” És: „A regény Józsefe művész annyiban, amennyiben játszik, nevezetesen Isten utánzása révén a tudattalanával játszik.”

Atya-Fiú. Az első két könyv a két mitikus szerep „éneke” is. Jákob a maga történeteiben azonosulni próbál a sokaság atyjával, Ábrahámmal, de összeolvad benne olykor az istenség képe is, mintha nem is Ábrahám, de ő találta volna ki az Istent. Thomas Mann beleérző elemzéssel és mégértéssel próbálja

bizonyítani ennek az illúzióknak, érzékszalódásnak a valóságát, illetve részleges realitását. Mert ha Jákob nem is robusztus hős, nem is látszik sem fizikumában, sem lelkében istenkitaláló ósatyának, azért tud „viselkedni”, fenségesen, teát-rálisan megjelenni, kiválasztja a megfelelő pózokat, fényhatásokat, amikor például hosszú fehér köntösében, pásztorbotjára támaszkodva megjelenik a holdfényben a gyermek József előtt ama bizonyos kút-jelenetben, vagy amikor elbeszéli saját félig-igaz és félig-humoros történeteit a szent fa alatt, a szelábi előtt kuporgó Thámárnak, vagy amilyen buzgón, kétségtelenül „utánzón”, repét híven eljátszani akarón követi atyjának, Izsáknak az áldáscsalását, menekülését, Ábrahám vándorlását az „alvilágba”, Egyiptom földjére, igaz majd csak az unoka, József száll alá — „Izrael” melléknevének legendája, amit jóindulatú mosoly fogad, hiszen nem atléta erejű hős Jákob, hogy valóságos angyallal, isteni lénnel viaskodhatott volna ama híres éjszakán, nagyratörő álomlátásai, Jákob létrája, amelyen a hontalan, menekülő, megalázott emberhez ereszkednek le az egek lakói, és ahogyan ezt az álomlátást, vígaszt átörökíti a Fiúra, Józsefekre — kétségtelen adnak az ósata vonásaiból is valamit Jákobnak. És, ha nem is ő találta ki az elképzelhetetlen, Legmagasabb Urat, mégis finomodott benne, az ő szerepének „idejében” ez az istenfogalom, hiszen egyre jobban elszakadt őseinek bika, majd kos-jelképeitől. Izsák még bégetve haldoklott, mert a kos-istenség hangja búcsúzott belőle. Jákob látomásokban, folytonos beszéd közben, általános csillagképekkel azonosítva az ezek jegyében született fiaikat, csendesen, kissé zavarodott értelemmel, — mint az ösztönös, tájtétköző, önkívületben fetregő álomlátók, — hunyt el természetesen.

A Fiú szerepe nemcsak kárhoztatott, hiú jellemet, mitikus jellemet takart, hanem tragikusát is. Részben már születésekor eldőlt tragikus sorsa, megnyílt számára a verem. Ráchelben, az anyában, aki annyi évig türelmetlenül, hiába várákozott rá, a megszületését kívánó apa örömeiben, kényeztetésében, az eleve megkülönböztetésben és nem neki járó „áldottságban”, amiben része lett. Szépsége és okossága, kivételezett taníttatása az új idők szellemére még csak fokozták a vele szembeni testvérgyűlöletet. A kiválasztottság, megkülönböztettség következményeképp magányos lett, és mint minden magányos merengő, álomlátó, ahogyan csúfolták, „álmok álmodója”, öntelt, a megszenteltség hitében, hogy tartogatja őt valamire az Úr, az Atya. József mindennek tudatában volt, hatásra törekedett, nem tompította, ellenkezőleg rájátszott szerepére. Káprázatban élt, azt hitte, hogy mindenki jobban szereti őt, mint saját magát. A veremből, a száraz kútból, ahová halálra ítélve bedobták testvérei, már egy másik Józsefet húztak ki az ismaelita kereskedők. A mitikus szerep mitikus metamorfózison ment át. József halott volt, mert nem térhetett vissza az atyai házba, régi életébe, de csak gyanútlan-sága, a minden szabad hite halt ki belőle. A szerep átalakítása, megélése, eljátszása soha.

Az ókori világban lejátszódó történetek természetesen ugyancsak az időben játszódódnak, de a kezdet kibogozhatatlan, mert a történetek visszatérnek, a szerepek utánozzák egymást, mert a gömbnek nincs kifelé tartó szála. Ezért minden mindig van, és a jövő is elbeszélhető, hiszen csak az történhetik meg, ami már egyszer megtörtént, aminek van a gömb „égi” felében, a szellemvilágban is megfelelője. Thomas Mann mitikus szimbólum-nyelvén ez körülbelül azt jelenti, hogy: nem minden történet kezdhető el, vihető végig a földön — kora erőszakos világát tekintve érthető tanítás ez — újat pedig csak a szellemtől, értelem-től „megszenteltek”, kiválasztottak kezdeményezhetnek. A szerep megértése pedig a jelennek szóló tanulság érdekében fontos. Különösen két szólam hangzik ki

erősen a szerepek játékából, az egyik: a Kain-ivadékoké, a testvéreké, akik már csak közösen tudják betölteni a gyűlölködés és a gyilkos szerepét, egyenként esendő, szelíd, gyermekes emberek mind — intő jelzés ez a kor tömegindulataira. A másik felismerés József, rádöbben az ünnep értelmére, a mítikus szerepek lehetőségére, amelyben a behelyettesítés titka ment fel a valóságos áldozattól, megéléstől, és valamennyire eligazít a jövőt illetően is.

Szerep és tér. A maga poklába leszállt József nem maradhat természet-szerűen a veremben, el kell utaznia valamiképpen abba a világba, amit atyái szörnyűségesnek, alviláginak neveztek. Már ez az utazás is különös szemléletbeli aspektusokat tár fel, a szerep-megélés, a mítosz ismétlődésének fanatikus hite tartja életben, őrzi meg bizakodását saját jövőjét illetően is. „Hová visztek engem?” — hangzik el József kérdése, s amikor feddő választ kap, amiért a dolgok középpontjába helyezi magát, így módosít: „hová visz engem Isten, amikor veletek megyek?” Ez az új módosított szerepe marad végig meg Egyiptomban, ez lesz a burok, az áttörhetetlen védelme, amikor meg akarja őrzeni magát atyái istene számára, arra, amire kiválasztottságot érez, és amikor mégis alkalmazkodni fog az új környezethez, új, alvilági életének szokásaihoz, sőt isteneihez. Vajon mire képes idegenben, a holtak birodalmában atyái „szellemi” életformájának, a hebroni völgynek és pusztaságnak körkörös szerepideje? Ki-kit győz le? Legyőzi-e Józsefet a geometrikus idő, síkok és terek valósága, vagy érvényesíteni tudja-e küldetését — hiszen választottsága, már itt küldetés-érzéssé válik? (El kell tekintenünk a részletes és hosszadalmas elemzéstől, csupán jelezni tudjuk Thomas Mann József-mítoszában új vonásait, a módot vagy receptet, ahogyan ez a történet megtartja ünnepi, emelkedett, bizakodó szellemét.)

A halottak országába alászállt József természetesen maga is halott, és ennek megfelelően meg kell tanulnia az itteni szokásokat, megfigyeli, ellesi a szerepéhez illő lehetőségeket. Ismeri már a térré vált időt, a látható mulandóságot, amit a piramisok és a szfinx titokzatos múltból, beláthatatlan távolságokból közvetít számára. Tapasztalja a napóra pergőbb ritmusát és perzselő tűzét, a nyüzsgő élet kalmármódó, termelő, ünneplő zajgását, zsviját. Ezeket az embereket nem az istengond, hanem az életgond tölti el, kegyet kereső udvaroncok és rabszolgák. Nem kétséges, hogy kikhez akar tartozni. Újonnan „küldetésnek” érzett szerepe előírja számára az alkalmazkodás törvényét, hogy Gilgámes fájdalmas-vidám mítoszáat válassza életprogramul. Vallásoknak, népeknek ez az egyiptomi tarkasága, sokfélesége alakítja ki benne a lélektani védettségnek és tevékenységnek egyfajta új irányát, ami szerepjátszó, játékos lényéhez illik, ez az összevetés, hasonlítgatás, összejátszás legszebb, logikai játéka. Felfedezi az azonosságokat vágyai és a lehetőségei között — ezt úgy fogalmazza — atyáinak istenhite és az életének mítoszvilága között. József számára az „összevetés tere”, az életjáték artistikus szerepét adja. Atyáinak országa szellemi haza volt, amelynek napjait törvényről, bűnről, isteneszméről való gondolkodás választotta el egymástól, szerepek egymásutánja és visszatérése mutatta az időt. Itt, az egyiptomi Józsefet körülvevő világban a hely, a tér, az életküldelem alakítja ki a szerepeket. Ez a felismerés tette Józsefet a leghatalmasabb úrrá, az áttekintés urává, aki legyőzte, maga alá gyűrte az életet, és képes volt véghez vinni a maga-után-hozatás nagyszerű tervét, népe felemelését.

Összegezve: Thomas Mann mítikus regénye közösségi szertartás, népi ünnepély, ahol színpadi jelenetekben, dallamosan, párosdalban és élőképekben előadják a jól ismert történetet, ünnepien és derűsen. Mert a mítosz mindig ad

új tanulságokat. A József-regény korszerű aktualitása volt, hogy a választottnak nem szabad feladnia a „szerepében”, nevének mítoszában megfogalmazott küldetését, hanem a „szent játékot” újra játszva életjátékká kell azt átformálnia a időnek megfelelően, hogy újra, mint egykor, legyőzhesse az elidegenedett időt.

Népének szobrása: Mózes

Gondolatok Thomas Mann „A törvény” című elbeszéléséről

GYÓRI JUDIT

Egyik 1942-es rádióbeszédében megemlíti Thomas Mann egy régi görög mondát Midas királyról, aki mindent arannyá változtatott, amihez csak hozzáért. Kifejti aztán, hogy ellenkező előjellel így vannak ezzel a nácik is, nyúljanak bármihez, kezükben még a legnemesebb dolgok is mocskokká, szennyé alakulnak át. Tanúja lehet a világ, hogyan mocskolják be századunk legszebb törekvéseit: az ifjúság, a hit, a béke, a forradalom és szocializmus eszméit, legfőképp pedig a hazafiságét, „bolond fölényességgé, őrjöngő faji-gőggé és mániákus-gyilkos önbálványozássá” torzítva elődeink nemes patriotizmusát.¹ Másutt, hasonló összefüggésben azt is hozzáteszi, hogy a nácizmushoz annyira hozzátartozik az elrontás, a torzítás eleme, hogy még a nagy ember, a nagy hódító típusát is a züllött szélhámos szintjére süllyesztette le. Hitler csak nyomorult karikatúrája a nagy embernek, ezért nem jöhet már soha többé igazi nagy hódító a világtörténelemben.²

Ezek az utalások is jelzik, de Hitlerről írt tanulmánya, naplójegyzetei, egész 1933 utáni esszéisztikája bizonyítja, milyen hosszantartóan, mélyen és kínzóan foglalkoztatta Thomas Mannt a probléma, miképp ragadhatta magához a hatalmat és sodorhatta háborús végzetébe hazáját „ez a Hitler nevű egyén, aki magát Németország vezérének merészeli tekinteni”³, akinek torzságát ő kezdettől fogva olyan élesen látta. Tudjuk, nem volt egyedül töprengéseivel, Heinrich Mann IV. Henrikről szóló monumentális regénye, Feuchtwanger *Hamis Nero* c. szatírája, Brecht *Arturo Ui*-ja — hogy csak a legismertebbeket említsük — mind a „Führer”-problémával való viaskodás művészi eredményének tekinthető, — a kérdés társadalmi hátterének feltárására, megválaszolására és megoldására tett művészi kísérletek mind tematikailag, mind esztétikailag igen érdekes, értékes részét alkotják a német antifasiszta irodalomnak. Ismeretes az is, hogy a „vezér-probléma” nemcsak esszék megírására ösztökelte Thomas Mannt, hanem szépírói munkásságában is nyomokat hagyott. Újabb vizsgálódások a József-tetralógia utolsó köteteinek elemzésekor már ezt a szempontot is tekintetbe vették, kevesebb figyelmet szentel általában a szakirodalom *A törvény* c. elbeszélésnek, pedig ebben a balladaszerűen tömör, zárt és lírai elbeszélésben Hitlerrel szembeállított vezéreszményét rajzolta meg Thomas Mann.

¹ Deutsche Hörer. 1942 augusztusi rádióbeszéd. = *Thomas Mann: Gesammelte Werke*. Bd. 12. Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen. Berlin: Aufbau V. 1956. 668.

² Deutsche Hörer. = *Th. M.: i. m. 778—779.*

³ Deutsche Hörer. = *Th. M.: i. m. 731.: v.ö. még: Bruder Hitler és a rádióbeszéd*ek egyéb részeivel.

Az 1943-ban keletkezett elbeszélés valószínűleg az egyetlen olyan műve Thomas Mann-nak, mely külső ösztönzésre született. Egészen rövid idővel a József-regény befejezése után felkérték ugyanis, hogy írjon bevezetőt egy könyvhöz, melynek *Tíz parancsolat* lesz a címe, témája pedig az emberiség legalapvetőbb törvényeinek lábbaltiprása a náci Németországban. A kötethez, mely 1943-ban a fent említett címmel meg is jelent, amelynek egyes, a parancsolatok megszegését ábrázoló elbeszéléseit többek között Franz Werfel, Bruno Frank, Jules Romains, André Maurois és Sigrid Undset írták, Thomas Mann végül is egy elbeszélést adott. Az elbeszélés az angol nyelvű kiadásban *Ne legyenek néked idegen isteneid én előttem* (Károli) címen jelent meg, s csak az 1944-es stockholmi német kiadás címe lett *A törvény*. A *Tíz parancsolat* bevezetőjét Hermann Rauschnig írta, aki eredetileg Hitler köréhez tartozott, de már 1934-ben szakított a nációkkal és az emigrációban nagy feltűnést keltő könyveket írt a Harmadik Birodalomról. Bevezetőjében felelevenítette Hitlernek egyik Goebbelszel folytatott beszélgetését, melyen ő is jelen volt. Kiderül belőle, hogy Hitlerék Nietzsche-re hivatkozva tudatos megfogalmazásban is meg akarták szüntetni a tízparancsolat érvényességét. Ez adott közvetlen és mély aktualitást a kötetnek.⁴

Bizonyára ez az aktualitás, a politikum, melyből a kötet elbeszélései fakadtak, a magyarázata annak, hogy a *Mario és a varázsló* c. novellát kivéve talán egyetlen Thomas Mann-műből sem szól hozzánk olyan erővel a kornak szánt, szinte didaktikus mondanivaló, mint éppen ebből a bibliai elbeszélésből. Közvetve egyben azt is bizonyítja ez, hogy a kezdetben apolitikusnak tartott és a múltba való meneküléssel vádolt József-regény sem csak a mítosz humanizálásának programja miatt mélyen antifasiszta alkotás. Hitlerrel szembeállítható vezéreszmény után kutatva azonban vajon miért választotta Thomas Mann éppen a szolgaságból szabadító, törvényadó Mózes? Nyilván nem csak a kötet feladta tematikai megkötöttsége miatt, hiszen a könyv többi elbeszélője modern témákhoz nyúlt. Hősnéne kiválasztásához hozzájárulhatott a német nép nemzeti létének és jogainak igazolása nevében elkövetett náci gonosztettek miatti megrendülés, a szorongás, hogy a német nép erkölcsileg teljesen megsemmisíti önmagát, s a háború után már semmiféle lehetőség nem nyílik majd számára a többi néppel való normális együttélésre. Rádióbeszédeinek állandóan visszatérő gondolata volt, hogy a háborús győzelem éppen a németek számára járna a legiszonyúbb következményekkel, s hogy a német nép csak a vereségben reménykedhet, mert ez jelentheti csak számára egy új, jobb világ kezdetét. A bibliai Mózes alakja és a tízparancsolat megszületésének története azért tűnt alkalmas anyagnak számára, mert nemcsak az erkölcsi, hanem a nemzeti motívumot is fellelte benne. A törvények megszületése egyben a néppéválást jelentette a héber törzsek számára, bebizonyíthatta hát, hogy nem a morális gátlástalanság,

⁴ Thou Shalt Have No Other Gods before Me. = The Ten Commandments. Ten Short Novels of Hitler's War against the Moral Code, ed. by A. L. Robinson, with a preface by Hermann Rauschnig. New York: Simon and Schuster 1943, 3–70. — Rauschnig bevezetőjét németre fordítva közölte *Käte Hamburger*, „Thomas Mann: Das Gesetz” c. könyvében (Frankfurt a. M. — Berlin: Ullstein 1964), melyre a novella elemzésekor messzemenően támaszkodtam. A kötetben *Käte Hamburger* közölt egyéb forrásokat is, melyekre Th. Mann elbeszélése megírásakor támaszkodott. — Az elbeszélés első német megjelenése: *Thomas Mann: Das Gesetz*. Erzählung. Los Angeles: Pazifische Presse 1944. 79 S. — Magyarul először az angol nyelvű kötet fordításában jelent meg: *Tíz parancsolat*. (Első parancsolat. A törvény.) Budapest: Új Idők Irodalmi T. (1947) 9–61. A kötetet bevezette: *Benedek Marcell*.

hanem a törvények tesznek egy népet néppé. Ezt a feltevést erősíti meg Heller Ágner fejtegetése is, aki a magyar fordítás utószavában a következőket írta: „Mert megszabadítani a fogságból, átkelni a tengeren, megverni Amalek nemzetségét, ez megteremti a pusztta életlehetőséget a népnek, egy népnek az ezer közül. De az emberiség, a világtörténelem jelentős népévé . . . csak azáltal válhatnak, ha megtalálják az újat, ami nem egyszerűen csak új, hanem magasabbrendű is a réginél. Ez az új és magasabbrendű éppen a Mózes adta erkölcsi törvénytábla. A tízparancsolat és az erkölcsi követelések szimbólumává tett istenség . . . s nem a kivonulás és győztes harc tette Mann ábrázolásában a zsidóságot sok száz Egyiptomban élő törzs között alkalmassá egy sajátos történelmi feladat betöltésére. Az igazi hős tehát a költő ábrázolásában: a törvényt-adó hős.”⁵

Milyen is hát a költő ábrázolásában Mózes, a vezér? Hogy megértsük a Thomas Mann-i koncepciót, meg kell vizsgálnunk, hogyan is viszonyul *A törvény* forrásához, a lutheri bibliához.⁶ Az elbeszélés művészileg mesteri indítása in medias res Mózes egyéniségének leglényegesebb jellegzetességét világítja meg három ellentétpárban, hogy tudniillik Mózes születésében és lényében egyaránt roppant ellentmondások hordozója. Ezeknek az ellentmondásoknak a körvonalai fölsejlenek ugyan már a bibliai történetekben is, Thomas Mann elbeszélésében azonban határozott formát, mélyebb, sokrétűbb értelmet nyernek. Mózes gyilkos tette például a bibliában annyit jelöl, hogy Jahve, a nemzeti isten elnyomatásban és lázadásból született, de nem áll összefüggésben a gyilkosságot tiltó későbbi parancsolattal. Thomas Mann viszont a következőképpen mutatja be hősét: „Ifjúkori fellángolásában ölt, ezért jobban tudta a tapasztalatlanoknál, hogy ölni édes ugyan, de gyilkosnak lenni mindennél iszonyúbb, ezért ne ölj.”⁷ Nyilvánvaló tehát, hogy Thomas Mann ezekkel az ellentétekkel magyarázza hőse nyugtalanságát, újat keresését, még erkölcsiségét is. Elbeszélése megírásakor ugyan többször is elolvasta Freud Mózes-könyvét, mégsem tekinthetjük ezt az ellentmondásokon nyugvó exponálást pusztán pszichoanalitikai tétélezésnek, annál is kevésbé, mert az ellentmondások ilyen értelemben való kibontakoztatására kevés gondot fordít később az író. Thomas Mann inkább azért tárta fel a mondában rejlő lehetőségeket és mélyítette el Mózes jellemének ellentmondásait, hogy sajátos, azaz természet (ösztön) és szellem, bűn és morál összefüggésein alapuló dialektikájának megfelelően hősét a szellem, mégpedig az erkölcsi felelősségtudattal rendelkező szellem képviselőjeként ábrázolhassa. Hogy a bibliában mind apai, mind anyai részről előkelő, levita származású Mózes elbeszélésében egy szeretkezésre is csak kihasznált, majd agyonütött és elkapart héber vízhordó és a ledér, de jószívű fáraó lány fiává válik, annak nemcsak az az értelme és célja, hogy az ellentmondásosság, a „rendetlenség” hősének még a születésére is kiterjedjen, vagy hogy a forró érzékű Mózes ösztönélettel való kapcsolata még születésében is nyilvánvalóvá váljon. A Thomas Mann

⁵ Heller Ágnes: Utószó Thomas Mann: *A törvény* c. elbeszéléséhez. = *Th. Mann: A törvény*. F.: Vajda Endre. (Budapest): Magyar Helikon 1958. 166–167. — Az elbeszélés elemzésekor *Käte Hamburger* könyve mellett *Heller Ágnes* útmutatásaira támaszkodtam leginkább, aki Hamburgernél világosabban mutatott rá arra, hogy Th. Mann ebben az elbeszélésében vezéreszményét rajzolta meg.

⁶ A Luther-biblia Mózes-könyveit közölte *Käte Hamburger* fentebb említett kötetében. V.ö. még: Szent biblia azaz Istennek Ő és Új Testamentomában foglaltatott egész szent írás. Magyar nyelvre fordította *Károli Gáspár*. Budapest 1970. Mózes I–V. könyve. 5–200.

⁷ *A törvény*. = Thomas Mann elbeszélései. (Budapest): Magyar Helikon. 1961. 753. Vajda Endre fordítása.

által gyakran megemlített tény, hogy hőse „kéjes óra, egyiptomi gyönyör szülötte” hordoz ugyan valami kompromittálót is magában, de — és ezt tartjuk fontosnak — biztosítja Mózes számára a kívülállást. Anyja révén a vezető nép és a társadalom legfelsőbb rétegeihez kapcsolódik, ami az apai „vér és hús”, a száználmas szolgaságba sülyedt héber törzsek fölé emeli, megadja neki például a tanulás és művelődés különleges lehetőségét. Mózes így — mivel csak félzsidó — bár népéből sarjadzik és vonzódik is hozzá, mégis kívüle és felette is áll, s éppen ez teszi őt alkalmassá arra, hogy vezérré váljon. A folyton zúgolódó, csak közvetlen testi szükségleteivel törődő nép formálásába-faragásába belefáradt Mózes a bibliában is így panaszkodik istennek: „Hogy jövök és ahhoz, hogy karjaimban vigyem e népet, mintha és hoztam volna a világra?” Ehhez azonban Thomas Mann még hozzáteszi: „Félig vagyok csak rokona, atyám felől”. Jahve pedig így felel: „Éppen azért, mert félig, az elkapartnak ágáról vagy rokonuk, éppen ezért választottalak ki téged, hogy dolgozd meg őket számomra és tedd szent néppé. Mert ha közülük való lennél és valóban hozzájuk tartoznál, nem látnád őket és nem tehetnéd rájuk a kezed.”⁸

A kívülállás tehát megajándékozta Mózes a látás, a meglátás lehetőségével és éppen mert száналmasnak, szolgálalkúnak, robotoló ösztönlények alaktalan tömegének látja népét, éppen azért ébred fel benne az alakítás, a formálás vágya. Tudja azonban és nemsokára keserűen tapasztalnia is kell, hogy egyedül és személyiségének korlátai miatt, sem népe felszabadítását, sem formáló-nevelő munkáját nem tudja véghezvinni. Hiszen még beszédek sem tud tartani, születésétől fogva dadog és a szenvedély hevében még akadozóbbá válik a nyelve! Egyébként is keveri az Egyiptomban beszélt különböző nyelveket és kétes születése, semmitmondó — sem egyiptomi, sem héber — neve csak gyanússá, kétséssé, nemkívánatosná teszik mind az egyiptomiak, mind atyja népének szemében. Hiába próbál például igazságot tenni a verekedő héberek között, azok rögtön közösen ellene fordulnak, s mikor honfitársa védelmére kelvén megöli az őt is bántalmazó egyiptomit, tettében nem ismerik fel a gószeniek a közönséges gyilkosságától eltérő indítást, mert szolgálalkükben nincs érzék az emberi méltóság iránt. Koncepciójának megfelelően Thomas Mann a bibliában kifejezetten hazafias orvgyilkosságként⁹ értékelhető tettet egy önérzetében súlyosan megsértett férfi hirtelen haragjában elkövetett gyilkosságává értékeli át. Mózes a bibliában előbb gondosan körülkémltel tette előtt, Thomas Mann viszont így ábrázolja a jelenetet: „... egyik nap a csatorna mentén Ramszesz új építményei mellett meglátta, hogy az egyik egyiptomi felvigyázó egy robotost, aki bizonyára lustálkodott vagy feleselt, botjával vert. Elsápadva és villogó szemekkel vonta kérdőre az egyiptomit, aki felelet helyett orron vágta, úgyhogy Mósénak egész életében törött, horpadt csontú maradt az orra. Erre kiragadta a botot a felügyelő kezéből, rettenetesen sújtott vele és szétzúzta a férfi koponyáját, hogy az rögtön szörnyet halt. *Még csak körül se nézett, hogy látja-e valaki.*”¹⁰ Azért érezhette úgy, hogy a monda itt korrekciókra szorul, mert nem a nemzeti szempont, vagy nem elsősorban a nemzeti szempont — azaz Mózes, a felszabadító — érdekelte, hanem az emberiség erkölcsi arculatának kialakulásához alapvetően hozzájáruló tízparancsolat istenének létrejötte, vagyis Mózes, az

⁸ A törvény. = i. m. 793—794.

⁹ Így értelmezi az említett jelenetet Ernst Bloch (Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a. M. 1959. Kap. 53.) és Käte Hamburger (i. m.).

¹⁰ A törvény. = i. m. 759.

erkölcsi nevelő, a törvényadó, akinek emberi arculatába beleillett a hirtelen fellángolásban elkövetett gyilkosság, de nem illett volna bele az alattomoság.

Mózesének meg kell hát értenie, hogy terve megvalósítása — népe felszabadítása és erkölcsi átalakítása — mindaddig nem lehetséges, míg túl nem tud lépni egyedüllétének és egyéniségének korlátaiban, s egy eszmében, egy szimbólumban a nemzeti és individuális emberi méltóság megragadhatóvá nem válik. Ezért rendíti meg annyira találkozása a midianiták egyik jelentéktelen istenével, aki láthatatlanul trónol egy hordozható ládán, mert hirtelen felismeri benne a keresett eszmét, a felszabadítást és törvényhozást lehetővé tevő „apák istenét”. A bibliától való eltérés az ezzel kapcsolatos jelenetekben a demitizálás természetes következménye, s inkább azt kell kiemelnünk, milyen mesterien érzékelteti Thomas Mann, hogy az istenfogalom fejlődése az emberi önmegismerés és önmegvalósítás folyamatában következik be. Mózes lehetőséget keres önmaga és népe felszabadítására és erkölcsi felemelésére, ezt a transzcendentálásnak általa ismert eddigi, nagyonis földhözragadt formái nem kínálják neki, ezért úgyszólván kitalál magának egy új istent, melynek segítségével mindez megoldható. Éppen ebben a „kitalálásban” rejlik azonban Mózes szellemi nagysága, akit Thomas Mann nagy gondolkodóként, zseniális vallásalapítóként állít elénk. Elfogadva a bibliakritika feltevését Jahvét eredetileg midianita istennek tünteti fel, akit nem a semmiből kelt életre Mózes — hiszen nem születhet új eszme előzmények nélkül, mintegy légüres térben, — hanem egy tulajdonsága hangsúlyozásával újrafogalmaz s új tartalmakkal telít meg.¹¹ Újításában nem annyira az a lényeg, hogy az apák isteneiből, tehát a törzsi istenekből egy istent csinált — bár ez is fontos, — hanem az, hogy felismeri: a láthatatlanság tulajdonsága módot nyújt a szellemi felé való áttörésre, isten fogalmi megragadására, ami végtelen sok új tartalmat rejt magában. Idézzünk fele egy rövid részletet annak illusztrálására, hogyan érzékelteti Thomas Mann, miként következik a láthatatlanságból, azaz a fogalmi isten létéből az ember testi-lelki tisztasága. Mózes így tanítja népét: „... az Úr, a Te Istened, járkál a te táborodban s legyen ezért szent ez a tábor, vagyis tiszta, hogy ne kelljen neki orrát befognia és elfordulnia tőled. Mert a szentség a tisztasággal kezdődik és ez a tisztaság nagyjából minden tisztaság durva kezdete.”¹²

Hogy ez az új isten Mózes eszméje, mintegy szellemiségének része, azt nagyon finoman, de félreérthetetlenül tudtunkra adja az író. „Hosszú, nehéz és heves töprengésekben ... sugallatok és jelenségek által megrendülve, melyek egy bizonyos esetben saját bensőjéből is kitörtek és lángoló látomásban, mint parancsoló kinyilatkoztatás és elháríthatatlan megbízatás ostromolták a lelkét. . .”¹³ — jut Mózes arra a megállapításra, hogy a midianita Jahve tulajdonképpen a keresett eszme. Nemcsak arról van azonban szó, hogy Mózes istennel

¹¹ *Käte Hamburger* részletesen foglalkozik idézett művében a bibliakutatás Jahve eredetére vonatkozó nézeteivel, és az elbeszélés egyéb részleteivel kapcsolatban is elemzi, hogyan viszonyul Thomas Mann azokhoz a forrásokhoz, melyeket a biblia értelmezhetőségéről olvasott. Ezekből kiderül, hogy Mann nem támaszkodott következetesen egy kutató nézeteire, hanem mindig azt az értelmezési lehetőséget fogadta el a lehetséges magyarázatok közül, ami koncepciójába a legjobban beleillett, közben azonban a téma egyéb, korábbi irodalmi feldolgozásai is befolyásolták (Heine, Goethe, Freud. stb.). *Ernst Bloch* hangsúlyozza idézett művében, hogy a tény, hogy Mózes nem a semmiből teremtetette meg Jahvét, hanem midianita isten-elődje egy tulajdonságát kiragadva újrafogalmazta, csak még jobban megvilágítja Mózes szellemi nagyságát.

¹² A törvény. = i. m. 788.

¹³ A törvény. = i. m. 754.

való találkozásait az alkotás mámorában felindult ember pszichológiailag hitelesen megrajzolt látomásaiként írja le, vagy hogy isten mindig bensőjéből szól Mózeshez, megvigasztalva vagy bátorítva őt, táplálva vagy csitítva kételyeit, mintegy Mózes második énjeként, hanem arról is, hogy Mózes maga is tudatában van fikciójának, mikor úgy ad utasításokat és útmutatásokat népének, hogy annak szemében szinte istennel egyként jelenik meg. „Én vagyok a te Urad, Istened — mondotta annak veszélyével, hogy őt magát tartják valóban annak. . .”¹⁴ Mi több, Mózes tudatosan értelmez bizonyos természeti jelenségeket isten csodájának, gondoljunk csak a tengeren való átkelésre vagy a tűzhányó kitörésére. Az pedig már az ideológiává vált eszme ironikus, jellegzetes Thomas Mann-i leírása, mikor az író elmeséli, hogyan terjesztik a góseniek a mende-mondákat arról a bizonyos tíz csapásról, melyek közül az utolsó, a tartomány egyiptomi elsőszülötteinek elpusztítása, egyértelműen Józua öldöklő angyalainak rovására írható.

Mózes szellemének *alkotó jellege* azonban nemcsak abban nyilvánul meg, hogy Thomas Mann megérteti velünk, hogy Jahve tulajdonképpen Mózes hatalmas eszméje, hanem Mózesnek népéhez fűződő kapcsolatában is. Mózes vonzalma népéhez a szobrásznak a kemény anyaggal folytatott viaskodása, a szobrász vonzalma a formátlan, faragatlan anyag iránt. Külseje, széles csuklói, a kőfaragólány teje, melyen nevelkedett, majd a kőtáblák kivésésének leírása mind csak konkrét megjelenítési formái Mózes népalakító kedvének. „Ezeket írta . . . És közben úgy érezte, mintha homlokhajzata alól szarvpárhoz hasonló sugarak merednének elő”¹⁵ — jellemzi Thomas Mann a kőtáblákat véső Mózes s az olvasónak önkéntelenül Michelangelo Mózesé jut eszébe, nem véletlen, hogy az elbeszélés első német kiadásának címlapjára is Michelangelo szobrának képét nyomták rá. Maga Thomas Mann azt írja *A Doktor Faustus keletkezésé*-ben, hogy elbeszélése megírásakor önkéntelenül befolyásolta őt Heine Mózes-képe és inkább Michelangelora magára gondolt, mint annak halhatatlan alkotására; — Michelangelo gigantikus birkózására óriási jelentőségű művével. Mózes orrát is azért zúzatta be az egyiptomi felvigyázóval, mert tudta, egy tanítványával folytatott tettelegesséig menő vita következtében Michelangelonak is horpadt maradt az orra.¹⁶ Valószínű azonban, hogy mind Michelangelo, mind Mózesének vonásai-jellegzetességei fellelhetők *A törvény* hőseiben, akinek viszonya népéhez a művész viszonya anyagához. Ezért mondja az Úr a kétségektől és a nehéz bíraskodástól elgyötört Mózesnek: „. . . merő köntörfalazás, hogy szabadulni akarsz a *műtől* . . . ne állj elé azzal, hogy nem viseled nagyon szívesen terhedet. Az én szenvedélyem az, ami benned van, isteni szenvedély és nélküle undor lenne számodra az élet. . .”¹⁷ Ilyen értelemben talán még Mózes is Thomas Mann művészfigurái közé sorolható, különösen, ha figyelembe vesszük ezidőtájt keletkezett fejtegetéseit arról, hogy a politika is művészet, illetve, hogy a jó politikus szerinte bizonyos fokig művész, elsősorban az élethez és az emberi közösséghez való sajátos viszonyulást értve ezen.¹⁸

¹⁴ A törvény. = i. m. 790.

¹⁵ A törvény. = i. m. 804.

¹⁶ Die Entstehung des Doktor Faustus. = *Thomas Mann: Gesammelte Werke* Bd. 12. Zeit und Werk. Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen. Berlin: Aufbau V. 1956. 187—188.

¹⁷ A törvény. = i. m. 794.

¹⁸ V.ö.: Leiden an Deutschland, Deutsche Hörer. — *Thomas Mann: Gesammelte Werke*. Bd. 12. Berlin: Aufbau 1956.

Persze Mózes elsősorban vezér, aki Thomas Mann ábrázolásában nemcsak nagy gondolkodó, hanem fáradhatatlan erkölcsi tanító-nevelő is. Természetesen véget szeretne vetni népe szolgaságának, de szinte csak azért, mert tisztában van vele, hogy a szabadság és függetlenség nevelőmunkájának elengedhetetlen feltétele. Számára Jahve kezdetől fogva az erkölcsi követelések szimbóluma — ami magától értetődően foglalja magába a nemzeti szabadságot is —, de ezt jó „pedagógiai” érzékkel nem közli azonnal népével, mert tudja, hogy az új istennek láthatatlanságából következő jelentései csak fokozatosan tárhatók fel népe előtt, különben az alaktalan tömeg a „szabadító” Jahvétől is visszariadna. Ezért van az, hogy Jahve először csak az egységes, majd a felszabadító isten és csak legvégül, mintegy a fejlődés csúcspontjaként jelenik meg az erkölcsi princípiumok isteneként. Mózes igazát bizonyítja, hogy az új erkölcs első megjelenése mély megdöbbenést vált ki a nép körében. Nem szabad örülni az ellenség pusztulásán, — furcsának, természetellenesnek tűnő követelés. Ugyanilyen furcsának tűnik az igazság, tudniillik a másik igazának elismerése s a különféle előírások, melyek szabályozzák legelemibb szükségleteik kielégítésének módját, s olyannyira beleavatkoznak az életükbe, hogy Izrael fiai úgy érzik, minden örömtől megfosztották őket. Az előírások, Mózes tanítómunkája ábrázolásakor Thomas Mann a bibliai szöveg ironikus parafrázisát nyújtja, a civilizált ember fölényével mulat például olyan tilalmakon, hogy a héberek nem táplálkozhatnak hörccsel vagy sassal, s a „még nénéddel se hálj” előírást pedig egyenesen kicsúfolja azzal, hogy a régies szó helyett a modern „Tante” szót használja.¹⁹ Arra is ügyel Mann ebben a parafrázisban, hogy az apró és konkrét kérdések szabályozásától haladjon az egyre elvontabb követelmények felé. Az új erkölcs először a konkrét esetekben történő igazságszolgáltatásban, majd a társadalmi jog kialakulásában, végül pedig az élet minden területén önfegyelmet és emberi tartást követelő tilalmakban fejeződik ki. Közben annak érdekében, hogy a parancsolatok létrejötte Mózes erkölcsi nevelőmunkája folyamatának betetőzését jelentse, megfordítja Thomas Mann a bibliai sortrendet, nem a tíz parancsolat megfogalmazása következik be előbb s csak utána a különféle egyéb előírások részletezése, hanem éppen ellenkezőleg, a parancsolatok már az aprólékosan kidolgozott és fáradhatatlanul propagált előírások absztrakciójaként jelennek meg. Mózes éppen itt, fáradságos nevelőmunkája közepette válik igazán istene szócsövévé és eszközüvé, ami abban is szépen kifejezésre jut, hogy az új erkölcs megjelenésének pillanatában, mikor megtiltja népének az ellenség pusztulásán való örvendezést, majd kúnyhóról kúnyhóra jártában szólítja először „te”-nek népét, akkor szól hozzájuk először a törvények nyelvén, mert úgy találja, hogy ebben a megszólításban a közösséghez és egyénhez szóló követelmény egyaránt benne van. „Első ízben történt, hogy az egész sokaságot, tizenkétezer és párszáz főt, beleértve a háromezer fegyverforgatót, te-nek szólította, olyan beszédfordulattal, mely az *összességet* magában foglalta s mégis mindenkire, férfira és asszonyra, öregre és gyermekekre, külön ráirányította erejét, mintha mindenkinek arca elé emelte volna ujját.” — írja erről Thomas Mann.²⁰ Mózes emberi-vezéri nagysága éppen tanító-nevelő munkája közepette teljessé válik. Bátorságáról már az is meggyőzhette népét, hogy a halálveszéllyel nem törődve minduntalan a fáraó színe elé járult, követelve népe

¹⁹ Käte Hamburger figyelmeztet erre említett művében az elbeszélés stílusának elemzésekor. A bibliában „deiner Mutter Schwester” vagy „deines Vaters Schwester” kifejezés áll.

²⁰ A törvény. = i. m. 774.

elbocsátását. Atyja véreit a szabadság felé vezetve azt is beh bizonyítja, hogy magára meri venni a felelősség súlyát is, népét tanítva pedig az is kiderül, hogy szembe mer szállni saját népével is, ha éppen annak érdekében van erre szükség, vállalva időnként a népszerűtlenséget, a megköveztetés veszélyét is. A természetet legyőzve-kihasználva, viszontagságaitól úzve, lelkiismerete és felelőssége súlyától roskadozva, konok, ellenálló anyagnak bizonyuló népével birkózva és saját esendőségében szorongattatva vág neki a tűzhányó megmászásának és élete nagy feladatának, a törvénytáblák megalkotásának. Harca a tűzhányóval, a kővel és a gondolattal olyan megrendítő erejű, hogy szinte úgy érezzük, ez az elbeszélés művészi csúcspontja, nem jöhet már utána semmiféle fokozás, de a haragvó, tábláit darabokra zúzó, és újraalkotó, majd a törvénytagadókat megátkozó Mózes úgyszólván önmaga fölé nő, felmagasztosul, azt is mondhatnánk: azzá az örökérvényű mítikus alakká változik vissza, melynek kötelékeiből az író az elbeszélés folyamán kibontani igyekezett alakját. Szinte természetes, hogy a betűírás feltalálását is neki tulajdonítja Thomas Mann, — személyében összefonódik a későbbi világvallás, világerkölc és az egész világon elterjedő írásmód kezdete. Elgondolkodtató, hogy Thomas Mann a betűírást ugyanolyan populárisnak érzi, mint a törvények mindenkihez szóló megszólítási formáját, hiszen kitalálását abból a szükségletből vezeti le, hogy Mózes mindenki számára érthető, hamar megtanulható írásmódot akart alkotni. A törvénytáblák megalkotásának ábrázolásakor ismételten érzékelteti Thomas Mann, hogy a minőségileg új nem a semmiből jön létre, hanem éppen a régi legkiemelkedőbb eredményeire támaszkodva, új szükségletek megjelenése következtében. Mózesnek is szüksége van a törvények és az írás megalkotása közben, de már előbb is, a jog gyakorlásakor, mindarra az ismeretre, melyre az egyiptomi iskolában szert tett, s ahol ismeretei vagy tapasztalatai hiányoznak, ott okos, művelt és fejlettebb társadalomban élő sógora tanácsai segítenek neki, úgy is mondhatnánk: kisegítik lehetetlen helyzetéből. Mikor aztán Mózes nemcsak az új isten-tartalmat leli meg, hanem annak a tömör-örökérvényű megfogalmazását és írásos rögzítési módját is, akkor olyasvalamit ajándékoz népének, melynek birtokában a haladás képviselőjeként büntetheti meg az aranyborjú körül táncolókat, — szigora a népe felemelkedéséért küzdő vezér forradalmi szigora.

„Forradalma” természetesen csak a felülről jövő forradalom német polgári elképzelésének megfelelő változás, mi több, annak erkölcsi nevelés útján végbemenő schilleri programja. Hihetjük-e, hogy Thomas Mann 1943-ban még mindig csak ennél az elképzelésnél tart, lát közösséget, melyben egy ilyen forradalom megvalósítható, s főleg, hogy ennyire hisz a szellem lehetőségeiben, — mert hogy a transzcendentális eszme elbeszélésében pusztán a szelleminek az ábrázolt korra jellemző megjelenítési formája, azt már csak a demitizálás törekvése miatt is szükségtelenul bizonyítanunk. Ebben az időben keletkezett esszéisztikája élesen cáfolna minden ilyen feltevést, de belülről, az elbeszélésből is bizonyítható, hogy a klasszikus schilleri program csak a kezdet, az eszmény, melyhez Thomas Mann általában mindig méri magát és korát, melyet azonban éppen véghelyzetének, korszaklezáró feladatának tudatában mindig ironikusan meg is kérdőjelez. Mit is érne Mózes, a szellem embere, Józsuá, a gyakorlati ember és hadvezér nélkül! Sohasem tudná eszméit megvalósítani, népét a szolgaságtól megszabadítani és erkölcsi nevelőmunkáját véghezvinni, ha eszméje a törvényadóról nem jelentené Józsuá számára elsősorban a szabadulás és az új, saját ország megszerzésének lehetőségét. „... az egész dolgot illetően megvolt az egyéni nézőpontja: — írja Thomas Mann Józsuáról — nem annyira vallási,

mint inkább katonai természetű, mert számára Jahve, az atyák Istene, mindekelőtt a hadak Istene volt, és a szolgaházból való menekülésnek az ő nevéhez fűződő gondolata egybeesett az új és saját ország meghódításának gondolatával a héber törzsek számára — ami elég következetes is volt, mert valahol lakniuk kell, és ígéret ide vagy oda, ajándékba egy országot sem kaphatnak meg.”²¹ Ilyen megjegyzéseiből különösen világosan érezzük Mózesre is irányuló ironiáját, ami egyben elvezet bennünket az elbeszélés mélyebb problematikájához. „Mósé tudta, hogy mit jelent neki az ő Jósuaája, tisztában volt vele, hogy szüksége lesz rá, és szerette buzgalmát . . .”²² Nemcsak arról van azonban szó, hogy Józsva földrajzi, történelmi, katonai és természettudományos ismeretei, valamint gyakorlati előkészítő és szervező munkája nélkül Mózes törekvéseinek megvalósítása lehetetlen lenne, azaz, hogy a szellem nem állhat meg egyedül a gyakorlat, a tett nélkül, hanem arról is, hogy Józsva tudja, a Mózes által elképzelt, majd követelt erkölcsi normák alapján nem vívhatja ki népe szabadságát — a felemelkedésnek Mózes által is felismert alapvető feltételét. Öldöklő angyalaival elpusztíttatja Gószén tartomány egyiptomi lakosainak elsőszülötteit, számolva a következő korosztály korruptségával és önzésével is, aminek következtében már nem kell a fáraóhoz menniük a kivonulás engedélyezésére, mert az a kiűzés jelleget ölti fel. „Sőtét fejezet ez, csak burkoltan, félszavakban mondható el” — írja erről az éjszakáról Thomas Mann, aki olvasta a Mózes nagyságát teljesen kétségbevonó Goethenek a „Nyugat-keleti divan”-hoz *Izrael a pusztában* címmel írt epés fejtegetéseit, s alakjait mintegy mentegetni látszik. „Barátaim! Az egyiptomi kivonulás alkalmából éppúgy öltök, mint loptak. Mósé azonban szilárdan eltökélte, hogy ez utolsó ízben fordult elő.”²³ Nem lehet azonban az erőszak útján megállni, mert a pusztában bolyongó népnek, ha ideiglenesen is, de lakóhelyre van szüksége, hogy chessék, ihassék, szaporodjék, vagyis hogy a nagy feladatra alkalmassá váljék. Az oázisoknak azonban természetesen már van gazdája, és az új erkölcsre érő-készülő Izrael kénytelen véteni egy másik későbbi parancsolat ellen is: „Ne kívánd felebarátod házáét és vagyonát!” Józsva most is „megideologizálja” a dolgot és megnyugtatta Mózes lelkiismeretét is: Kádes egykor héber törzsek tulajdona volt — mondja —, akiktől az amalekiták elrabolták földjüket, így a héberek most csak régi tulajdonukat követelik vissza. Az amalekiták elűzése sem szünteti meg véglegesen az erőszakot és az alacsonyabbrendű erkölcs tomholását. Sokan nem értik az új jelentőségét, vagy nem akarják a számukra kényelmetlen és természetellenesnek tűnő erkölcsi követelésekhez tartani magukat, s Mózes kénytelen saját véreiből is háromszázat halomra gyilkoltatni. Nem igazi történelmi tragédia-e, hogy míg Mózes immár másodszor azt vési a kőtáblába: „ne ölj!”, népének táborában Józsva terror-csapata öldöklő, hogy az új, a haladóbb elismertetése nem sikerülhet erőszak nélkül? Az elbeszélés legmélyebb gondolatai közé tartozik az a felismerés, hogy a magasabbrendű erkölcs az alacsonyabbnak megfelelő „bűnökön” keresztül tör utat magának. Igaz, ehhez a felismeréshez a bibliai forrás is sok támponttal szolgált, mégis Thomas Mann érdeme következetes megrajzolása. Nem véletlen, hogy művében Józsva sokkal előbb jelenik meg, mint a biblíában, úgyszólván kezdettől fogva Mózes mellett áll, s ő már az elsőszülöttek megöletésének értelmi szerzője és kivitelezője is. Kánaán megszerzése felől visszatekintve csak ő lehet a kivonulás gyakorlati végrehajtója is.

²¹ A törvény. = i. m. 762.

²² A törvény. = i. m. 763.

²³ A törvény. = i. m. 772.

Ezt a társadalmi fejlődés vonatkozásában reismert elemi mondati azonban Thomas Mann kiterjeszti Mózes személyére is, aki maga is gyakran összekötésbe kerül a megfogalmazni kívánt erkölcsi követelésekkel. Ebben az összefüggésben ismét utalnunk kell arra, hogy ifjúkori fellángolásában ölt, és az eszme nevében sok atyjafiát is megöleti, ezenkívül azonban például még házasságtörővé is válik. Mivel házasságtörése teljességében Thomas Mann találmánya (a bibliában Áron és Mirjam csak azt vetik heves féltékenységükben Mózes szemére, hogy kusita, azaz nem héber felesége van), úgy hisszük, különös funkciója van az elbeszélésben. Mózes a természetre, örömhöz való jogára és sújtottságára hivatkozik, mikor nem akarja elkergetni a kedvelt mór nőt, akinek „csókjába merülni — az író szerint — valóságos kaland lehetett”, s kihasználva a földrengés keltette félelmet a hegyre siet, hogy meneküljön szorongatói és önmaga elől. Vajon miért teszi az egyébként e tekintetben a bibliát is korrigáló Thomas Mann a házasság sérthetlenségét tanító Mózes házasságtörővé? Hogy megmutassa, nemcsak az Egyiptomból való kivonulás, az ideiglenes lakóhely megszerzése és az új törvények bevezetése nem lehetséges a Mózes megalkotta erkölcsi normák alapján, hanem még az egyén, az azokat tanító vezér élete sem? Igen, a sokrétű, ellentmondásos valóság bevonul Mózes házába, személyes kapcsolataiba is, s úgy tűnik, a vezér ettől nemcsak esendőbb, de emberibb is lett. A házanépével megélt konfliktus után Mózes által kőbe véselt parancsokat így nem isten láthatatlanságában absztrakt, életidegen következményei, hanem olyan princípiumok, melyekért Mózes saját lelkében is harcot vívott. S így lesz Mózes igazi Thomas Mann-i humanista hős, nem vértelen, merev és aszkétikus erkölcsprédikátor, hanem az élet örömeit becsülő, az ösztön csábításait ismerő moralista. Elég ebben az összefüggésben csak arra utalnunk, hogy már az 1909-ben megjelent *Édes álmom* c. írásában azon a véleményen volt Thomas Mann, hogy csak a nyárspolgárok hihetik, hogy bűn és erkölcsösség egymással ellentétes fogalmak. „Nem a tisztaság és tudatlanság jelenti az erkölcsi értelemben kívánatos állapotot, nem az önző elővigyázatosság és a jó lelkiismeret megvetendő művészete alkotja a moralistát, hanem a harc és a szükség, a szenvedély és a fájdalom” — írta.²⁴ De utalhatunk kései, *A kiválasztott* c. regényének hőseire is, akinek humanizmusa a legszörnyűbb bűnök tapasztalatát foglalja magába.

Népe felemeléséért, erkölcsének tökéletesítéséért és saját emberségének kiteljesedéséért folytatott harcban jut el tehát Mózes a felismeréshez, hogy a törvényeket és erkölcsi előírásokat minduntalan megszegjük ugyan, mégis léteznünk kell, mert emberiségünk, néppé válásunk zálogai. Hogy folyton vétünk ellenük, mit sem változtat érvényességükön, hiszen az ember örök és kiirt-hatatlan szép és jó utáni törekvésének kifejezői. Az elbeszélés utolsó szakaszainak néhány mondatában tőle szokatlan pátosszal vall Thomas Mann arról, hogy hisz az emberben, az ember olykor elveszni látszó, de mégis elpusztíthatatlan jóságában, nemes dolgok utáni törekvésében. „A hegynek kövébe véstem az emberi viselkedés ábécéjét — mondja Mózes népének a törvénytáblák másodszori megalkotása után — de legyen bevésve a te húsodba és véredbe, Izrael, úgyhogy mindenki, aki a tízparancsot egy szavát megtöri, titokban megrémüljön önmagától és Istentől, és váljon a szíve hideggé, mert kilépett Isten korlátai közül. Jól tudom, és Isten is tudja előre, hogy az ő parancsait nem fog-

²⁴ Süsser Schlaf. = *Thomas Mann: Gesammelte Werke*. Bd. 12. Berlin: Aufbau 1956. 355.

ják megtartani; és az ő szavai ellen mindenkor és mindenütt vétkeznek majd. De mindenesetre jéghidegség fogja körül annak a szívét, aki ezt mégtöri, mert az ő húsába és vérébe is be van írva, és jól tudja, hogy a szavak érvényesek. De átok az emberre, aki felkel és így szól: »Nem érvényesek«. Átok arra, aki azt tanítja nektek: »Nosza, rázzátok le magatokról! Hazudjatok, gyilkoljatok és raboljatok, bujálkodjatok, becselenítsetek és emeljetez kést atyátok és anyátok ellen, mert ez illik az emberhez, és az én nevemet dicsérjétek, mert én szabadságot hirdetek nektek«. Aki egy borjút állít fel és így szól: »Ez a ti istenetek. Mindent az ő tiszteletére cselekedjetez, és ropjátok cédzák körtáncát a tákolmány körül!« Nagyon erős lesz, aranyos széken fog ülni, és a legokosabbnak tartják majd, mert tudja: az ember szívének törekvése kezdettől fogva gonosz. De csupán ennyi az, amit tud, és aki csak ezt tudja, buta, mint az éjszaka, és jobb lenne, ha nem született volna. Mert semmit sem tud az Isten és ember közti szövetségről, amelyet senki meg nem törhet, sem ember, sem Isten, mert áthághatatlan.²⁵

Ha nem tudnánk, hogy elbeszélésének befejező szakaszát szó szerint belevette egyik rádióbeszédébe,²⁶ akkor is rögtön megértenénk, hogy a megrázó „bibliai” átkot Hitlerre és a náciizmusra mondta ki Thomas Mann, aki tudta, hogy aranyborjú körül táncoló népe vereséget fog szenvedni, Hitlert pedig sárba fogják taposni a felháborodott európai népek. „Vér foly majd patakokban az ő fekete ostobaságáért, vér, hogy az emberiség arca pírja elhalványul, de nem is lehet másképp: le kell döntenie a himpellért. És felemelem az én lábamat, mondja az Úr, és sárrá taposom őt, a föld mélyébe taposom a szentségtörőt száztizenkét öl mélynyire, és ember és állat kerülje ki nagy ívben azt a helyet, ahová őt betaposom, és az ég madarai magasan térjenek ki röptükben, hogy ne szálljanak el fölötte. És aki az ő nevét kiejti, az köpjön a világ négy tája felé és mossa ki a száját és mondja: »Isten óvjon!« Hogy a föld ismét föld legyen, az ínségesség helye, de mégsem a gonoszság mezeje²⁷ — írta *A törvényben*, és ugyanezt kiáltotta világgá rádióbeszédeiben is. De mint ahogy beszédeiből sem hiányzik a szenvedés és fájdalom félrevezetett, szerencsétlen népe sorsán, *A törvényben* is megrendítő sorok árulkodnak népével, hazájával való összeforrottságáról. „És (isten) felajánlotta Mósénak, hogy a népet, melynek öntése végül is torzra sikerült, akár az aranyborjúé és nincs mit javítani rajta, s nem lévén lehetséges szent néppé emelni, csak egyet lehet tenni vele: összezúzni — felajánlotta hát, hogy Izraelt, úgy amint, van összezúzza és eltörli, azonban őt, Mósét, nagy néppé teszi és szövetséget köt vele. De Mósé ezt nem akarta, hanem így szólt: Nem, Uram, bocsásd meg bűneiket; ha nem, úgy törölj ki engem is könyvedből, mert *nem akarom ezt túlélni, s nem akarok személyemben szent néppé válni helyettük.*”²⁸ Csak az utolsó mondat az, amit Thomas Mann a bibliai szöveghez hozzátett, de ez a néhány szó is szertefoszlát minden őt ért vádat, bizonyítva, hogy elbeszélésének Mózes nemcsak a Hitlerrel szembeállított igazi vezér ironikus-patetikus rajza, hanem sok esetben fájdalmas önábrázolás is.

²⁵ A törvény. = i. m. 810—811.

²⁶ 1943 április 25-i rádióbeszéd. Vö.: Deutsche Hörer. = i. m. 691—693.

²⁷ A törvény. = i. m. 811.

²⁸ A törvény. = i. m. 809.

Thomas Mann üdvözlése

HAJDU RÁFIS

Furcsa, szorongató élmény ma is az irodalom, a kultúra történetében valamelyest otthonos emberek számára azt a fényképet nézni, amely egyik dokumentuma József Attila és Thomas Mann személyes kapcsolatának. Béke van ezen a képen. Elmélyülten szemléli Thomas Mann a József Attila kezében lévő fehér lapot — bizonynyal a vers kéziratát —, mosolyogva, mégis feszülten, véleményre várva nézi Attila Thomas Mann arcát. Feketében, vakító fehér ingben, nyakkendőben mindketten. Része lehetne ez a kép egy amolyan reprezentatív „művészek-találkozások” fényképalbumnak. Ez, József Attila szavaival, a fecsegő felszín. A mélyről, a mögötte húzódó tartalmakról a két életmű, József Attila verse, kordokumentumok sokasága ad, adhat hiteles képet.

1937. január 13-án este a Magyar Színházban verssel köszöntötte volna József Attila Thomas Mannt, a hitleri hatalomátvétel óta Svájcban élő, német állampolgárságától néhány hete megfosztott, hozzánk már csehszlovák útlevelemmel érkező humanista írófejedelmet. A vers elkészült, az ünnepelt olvasta is, talán vendéglátója, Hatvany Lajos, talán más¹ hevenyészett, a mű értelmét viszont feltehetően híven tolmácsoló fordításában, a felolvasás azonban elmaradt. Ahogyan a korabeli sajtó tudósít róla: „József Attila ódáját a Főkapitányság Engedélyügyi Osztálya, az Államrendészeti Osztály véleménye alapján, nem tartotta alkalmasnak arra, hogy nyilvánosság előtt politikamentes ülésen felolvassák. Az Államrendészeti Osztály véleménye szerint ugyanis József Attila ódája nem politikamentes . . .”².

Tagadhatatlan, hogy jó szemmel vette észre az Államrendészeti Osztály — bár nem volt ez túlságosan nehéz —, hogy a *Thomas Mann üdvözlése* nem politikamentes vers. Egyetlen műve nem volt az immár Balatonszárszó felé sodródó költőnek, amely ne tagadta volna a fennálló rendet, s kiváltképp nem volt az a *Thomas Mann üdvözlése*, József Attila antifasiszta költészetének egyik kiemelkedő darabja. Tévedtek viszont a hivatalnokok, amikor abban reménykedtek, hogy Thomas Mann és a magyar progresszió egy részének nyilvános találkozása József Attila verse nélkül politikamentes lesz. Bálint György a felszabadulás előtti magyar publicisztika és kritika kimagasló kommunista képviselője — válaszként mintegy erre a feltevésre — a következőket írja a felolvasóest utáni napon³: „Ennél a goethei univerzális zseninél nem lehet elkülönítve nézni munkájának vagy életének egyes mozzanatait. Minden bele-

¹ Eltérdően vall erről emlékezésében *Vágó Márta* illetve *Hatvany Lajos*.

² Magyarország, 1937. jún. 14. Idézi *Győri Judit*: *Thomas Mann Magyarországon* c. kvben.

³ *Bálint György*: *Thomas Mann felolvasott*. Pesti Napló, 1937. jan. 14. 10. sz.

tartozik az életművébe. Bármit mond és bármit ír, mögötte és körülötte ott van a Varázshegy, a Halál Velencében, a József, a politikai nyilatkozatok, az önként vállalt, és ma már hivatalosan is megerősített számkivetés. És így világszemléleti, szinte kultúrtörténeti jelentősége van, ha ez a nagy író valahova elutazik, és valamit felolvas. Elvet, állásfoglalást képvisel minden megnyilatkozása: még politikamentesen is demonstráció. És amilyen jelentős egy-egy mondata, olyan jelentéktelen részletkérdés, hogy melyik állam polgára. Közelebbi meghatározását, Settembrini szavával, így lehetne útlevelbe írni: „gesitteter Abendländer”. Vagy mint József Attila betiltott és elmondatlanul maradt prológosában írta róla: „fehérek közt egy európai”.

Amilyen pontos Bálint György helyzetanalízise, olyan kitűnő érzékkel találja meg és emeli ki József Attila Thomas Mann-versének egyik fő, azóta méltán szállóigévé lett gondolatát. Az európaiat köszönti Thomas Mann személyében József Attila. Tegyük hozzá mindjárt: meghatározott, egyéni jelentése van ez esetben ennek a szónak. Nem területet jelző földrajzi fogalom, hanem magatartást, emberséget, tisztességet jelentő kategória. Ellentéte sokaknál a nagybetűvel írt Európának. Erről a húszas években ekként szól Szabó Lőrinc: „Utálok és arcába vágom | — Száz év, de tán kétezer óta | örült, mocskos, aljas világ ez, | ez a farizeus Európa!” József Attila *Ó Európa* kezdetű versében olvashatók a következő sorok: „Ó Európa hány határ, | minden határban gyilkosok, | ne hadd, hogy sírassam a lányt, | ki két év múlva szülni fog — | Ne hadd, hogy szomorú legyek, | mert európai vagyok, | szabad medvék komája én | szabadságtalan sorvadok —”. Európát félig elrabolták már, s közeleg az idő, amikor majdnem egészen birtokba veszi majd a hitleri horda. S a fasizmus térhódításával párhuzamosan fogyatkozóban az igazi emberek, a szó nemes értelmében európaiak száma, a feltörő szennyes ösztönök, az irracionális áradatában egyszerre kerül végveszélybe a haladás, az ember fizikai léte, szellemi, erkölcsi integritása, autonómiája. Kikerülhetetlen döntés előtt áll az emberiség, a kor, a tragikus világtörténelmi alternatíva választ kíván és cselekvést. Ez van az első szavaimban említett békés fénykép mögött. Ez az élmény váltja ki és határozza meg a *Thomas Mann üdvözlése* mélyről jövő pátozát, komor felelősségtudatát. Thomas Mannról, Thomas Mannak címezve ír verset ugyan József Attila, de egyben ezt az egyszeri, véletlen találkozást is arra használja fel, hogy elmondhassa, megfogalmazhassa vallomását arról, hol a helyünk a világban, mi a feladata itt és ekkor a haladó művésznek. Ezért lesz nagy vers a *Thomas Mann üdvözlése*, méltó mindkettőjükhöz. Elméletírói, költői tevékenységére egyaránt jellemző az, amit egyik méltatója így fogalmazott: „József Attila mindig benne élt korában. De ő a kort nem azonosította a pillanat apropójával. A pillanat: alkalom volt a korszakos problémák megragadására. A pillanatnak nem magában bevégeztsége, hanem történelmi irányultsága volt világfelfogásában. Útkeresésének épp az volt a lényege, hogy nem érte be a pillanat adott oldalával, s ennek kézenfekvő, közhitszerű, köztudott értékelésével, hanem mögéje látott: a benne feltáruló történelmet leste el.” (Forgács László: József Attila és korunk esztétikája.)

Egyetlen részletező, hosszan kibontott hasonlattal indul ez a szakozatlan, harmínchat soros, párosrimű tizenegyes és tízes sorok szabályos váltakozására épülő, ezzel és spondeusokkal nehezített jambikus ritmusával monoton-ságot, komorságot sugalló vers. A közösséget, amelynek nevében megfogalmazódik a Thomas Mannhoz intézett prológos, pihenni vágyó, de az éjtől féltő, mesét kívánó gyermekekhez hasonlónak láttatják a nyitó sorok. Kedvelt mo-

tívum ez József Attila költészetében, főként az utolsó esztendőök verseiben, de fel kell figyelni rá, hasonlatként jelenik itt meg, nem metaforaként, mint például a *Gyermekké tettél*-ben. A felnőtt szól a Thomas Mann üdvözlésében mindvégig, a gyermek hasonlatnak kettős a versbeli funkciója. Konkrét, érzéki síkon jeleníti meg a lét egészének állapotát s jelzi egyszersemind azt a feszült várakozást, amellyel minden reményjelre figyel a magyar progresszió, a jelenben Thomas Mann szavaira. S már ebben a nyitóképben megjelenik a vers egészét át-meg-átható küzdelem a diszharmonióval, a vágyott harmóniáért, egyszerre tükröztetve a valóság és a lélek állapotát. Szorongva dobban itt a gyermeki szív, fenyegetően jelenik meg hirtelen rászökőként az éjszaka. Kinyílik, tágassá, többjelentésűvé válik ezzel a kép, a közeledő európai éjszakától szorongó felnőtt közösség szímbóluma is lesz, azé a felnőtt közösségé, amely 1937. január 13-án este a Magyar Színházban várja, hogy elkezdődjön a mese, megszólaljon Thomas Mann, s azé az emberiség-része, amely aggódva figyeli a világ sorsát, s várja a segítséget — többek között — a művészekről. Jól ismert eszköze ez József Attilának, számos nagy versében hasonló módon megy végbe a teremtdő teremtés, különböző síkokat von össze, s teszi érzékletessé az elvontabbat egyetlen konkrét képpel. A mikrostruktúrának ezzel az alig észrevehető, mégis igen szemléletes kitérítésével egyszerre a Magyar Színház és a világszínház pódiumáról hangzik a kérés: „Ülj le közénk és mesélj.” Sajátos értelmet nyer a mese szó ebben a versben. József Attila inkább pejoratív jelentésével, az álság, a hamisság szímbólumaként használja. Akként az *Ars poeticában*: „Az idő lassan elszivárog, |nem lógoz a mesék tején,| hörpintek valódi világot, |habzó éggel a tetején”, de ilyen értelemben alkalmazza korábban is, például a *Világosítsd föl* soraiban: „Talán dünnyögi egy új mesét, fasiszta kommunizmusát.” Hogy ez a szó belekerült a *Thomas Mann üdvözlésébe*, hozzá kulcsszóként, hiszen hatszor bukkan elő a vers szövegében, mint a gyógyító igazmondás szinonimája, annak több oka lehet. A nyitókép gyermek-motívumához természetesen társul, s ismétlődését magyarázhatja, hogy a versnek mindvégig megmarad a konkrét-érzéki síkja is, részben ezáltal. A vers közepén a „mesélj” ismétlése mellett egy jelzővel — „párnás szavadon át nem üt a zaj” — visszatér a nyitáshoz, a vers zárósoraiban is felhangzik a konkrét síkra is utaló „Foglálj helyet. Kezdd el a mesét szépen.” De tudatunkba lopja a mese — távol ezzel a vers jelentése — a Thomas Mann-életmű egyik sajátosságát is. A Joyce vagy Proust nevével jelezhető, az individuális tudat „történeteit” megrajzoló regényekkel, tendenciával felelve Thomas Mann epikája őrzi a mesét, tudomásulvétel helyett az ember és a valóság, az ember és a társadalom megbomlott viszonyának helyreállításáért küzd. És őrzi a mesét, más értelemben, a fasiszta ellenében. Sokan nem értették a kortársak közül, miért követi *A varázshegy*-et, a *Mario és a varázslót* a *József és testvérei*, ám hamar láthatóvá vált ennek a művészeti mellett a politikai értelme is: a József-tetralógia a mítoszt, a mesét a saját, emberellenes céljaira kisajátítani igyekvő fasiszta törekvésekkel is perelt. Ezzel összefüggésben hadd idézzem Bálint György 1938-as írásának (*Az egyszeri mítosz*) néhány sorát. Thomas Mann legújabb, Zürichben felolvasott Wagner-tanulmányához kapcsolódva írja a következőket: „Azokban az országokban, ahol most a mítosz diadalmaskodik, a baloldal, sok gyakorlati hibája mellett, egy súlyos lélektani hiánynak köszönhette bukását: nem tudott mesélni. Hiányzott minden érteke a mítosz iránt. Míg az ellenfél mesélt, ő értekezett. Végzetesen megfélemlített arról, hogy ösztönök és indulatok is vannak... Valószínű, hogy az európai

baloldal mindaddig nem nyeri vissza népszerűségét, amíg nem tanul meg megszélni.”⁴ Időben jóval később fogalmazza meg Eberhard Hilscher, Thomas Mann egyik monográfusa a Bálint György gondolatára meghökkentően rímelő sorokat: Settembrini „Fáradásaival sohasem ér teljesen célt, nevelési programjával sohasem nyeri el rajongó tanítványok elragadtatott helyeslését. Bár Hans Castorp úgy ítél, hogy „érdemes meghallgatni” buzgó mentorának fejtegetéseit, de nem dönt világosan mellettük, és ugyanolyan készségesen befogad más hatásokat is.

Settembrini urat a varázs- és Vénusz-hegy pusztája légköre is gyakran szinte a falhoz szorítja. A gátlástalanságnak és nemtörődömségnek Clawdiában megtestesülő principiumával szemben nincs fegyvere: jellemző a karneváli Walpurgis-éj jelene, amikor növendéke egyszerűen elszalad előle, hogy megrendezhesse a bájos csábítóval a régóta áhított tété-à-tété-et. Ebben a világban alig hallhatók kiáltványai, melyekben *carpe diem*-re, az idő szilárd beosztására és felhasználására szólít fel: szavai elhalnak az időtlenség óriási fennsíkján.”⁵

A pillanatból, a kitágított teret is érzékeltető konkrét közelképéből az előbeszéd természetességével fordul át József Attila verse a folyamatos időbe, az egyedi jelenség e történelmi idő részeként állítódik elénk: „Mondd el, mit szoktál, bár mi nem feledjük” — folytatódik a kérelem, s két szóra esik itt értelmi nyomatek. A *szoktál* egyszerre idézi fel bennünk Thomas Mann ismétlődő budapesti látogatásait, s főként az „ismétlődő” magatartást, *A varázs-hegytől A bonni egyetem bölcsészeti fakultása dékánjához* írott levél soraiig. A másik kiemelt szó, a *mi* — „mi nem feledjük” — ugyancsak folyamatot jelöl, s az elhatárolás kemény gesztusát is beleviszi a versbe. Folyamatot és elhatárolást, hiszen mind többen felejtik az idő múlásával a Thomas Mann-i műveket, szélesebben: az értelem, a ráció, az emberség parancsát. Az a Thomas Mann, akinek első nagy művét, *A Buddenbrook házat* 1903–1904-ben nyolcszor adták ki Németországban, akinek a nevét már ekkor megismerheti a fél világ,⁶ aki ünnepelt, népszerű írója hosszú időn át Németországnak, a „felejtő”, fasiszálódó vagy fasisztává vált közönségét elveszítette. Mi nem feledjük, mit mondani szoktál — így József Attila verse; „favágóbaltákkal másszák meg a varázs-hegyet és zúzzák izzé-porrá az ifjú és merész legények” — így a húszas évek végén a berlini *Tag* című lap. Innen egyenes út vezetett 1936. december 2-ig, amikor a hivatalos Németország urai Thomas Mannt „kizárták a haza polgárainak sorából”.

Szembeállítódik az itteni közönség, a nem felejtők a felejtőkkel, a Thomas Mann-tól, a humanizmustól elfordulókkal. Az elhatárolás kemény gesztusa mellett megjelenik a versben egy másik fontos mozzanat. A vágy a mese után, a félelemző szavak kívánása jellemezte eddig a Thomas Mann és köszöntői közötti viszonyt. Új színtre helyeződik ez is, felnőtt öntudattal, nyomatekösítő ismétlésekkel csendül fel a vállalt, a tudatos együvértartozás gondolata. „Mese!j arról, hogy itt vagy velünk együtt, |s együtt vagyunk veled mindannyian, kinek emberhez méltó gondja van” — hangzanak a sorok, s a szokatlan nyelvi formálás az önmagában csak Thomas Mannra vonatkozó tartalmat — *kinek* emberhez méltó gondja van — átviszi a közösségre is.

Immár nem a felnőtthöz szól a gyermeki kérelem, az egyenlők közt az

⁴ Bálint György: Az egyszeregy mítosza. Pesti Napló, 1938. febr. 24. 44. sz. 11.

⁵ E. Hilscher: Thomas Mann élete és műve Bp. Kossuth, 1966. 81.

⁶ U.o. 47.

elsőhöz sorjáznak a panaszok, intelmek, kívánalmak. S ahogyan a versbeli viszony változott, úgy fordul át a vers egésze az eddig a tartalmat inkább érzelmileg jelzőből a gondolati konkretizálásba. Korábban a szorongás, a fenyegető éjszaka érzékeltette a jelen állapotát, a vers második nagyobb egységében az egymás nélküli sötétség, a gyászban lévő szív, Kosztolányi halála s a világot pusztító szörny-állam képei nagy erővel jelenítik meg a szorongást kiváltó valóságos okokat. S a jelen mellett felvonultatja a vers a lehetséges, fenyegető, riasztó jövő képeit: uszuló új ordas eszmék, fővő új mérgek rettentik az előre-nézőt. Mindazokat, akik itt ülnek ma este, várva Thomas Mann előadását. De sorsunk, felelősségünk közös — tér vissza az együvé tartozás motívuma —, hiszen kérdéses az is, „meddig lesz hely, hol fölolvasható?”.

Érzékletessé, versbeli valósággá változik, társadalmi arcot ölt a körvonalazatlan, elvont szorongás. Innen, erről a talajról szól komoly felelősséggel, belülről fakadó pátoSSzal, közössége nevében a költő azok egyikéhez, akik segíthetnek: „Te jól tudod, a költő sose lódit: [az igazat mondd, ne csak a valódit,] a fényt, amelyetől világlik agyunk, [hisz egymás nélkül sötétben vagyunk.] Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, [hadd lássunk át magunkon itt ez estén.” A valóság képeiben a szorongás okai jelentek meg, az elmélyítés, a gazdag tartalmú konkretizálás irányába mozdult el a formálás. Ugyanez játszódik le az idézett sorokban. „A mesélj”, a „mondd el, mit szoktál” elmosódottabb általánosabb jelentése helyébe az igazmondás, a törvények felmutatásának kérés formájában felhangzó parancsa lép. Kibomlik az est, a találkozó értelme, vágyott haszna. Segíts, ahogyan eddig is tetted, igazat mondj, hiszen a világ, s magunk pontos ismerete nélkül elvesz jelenünk, jövőnk. A kíméletlen igazmondóhoz szól ez az óda, ahhoz, akiben magára ismer József Attila.

Érdekes, talán törvényszerű, hogy Lukács György egyik tanulmányában *A polgár nyomában* címűben részben erre a gondolatra építve értelmezni Mannt, bizonyítva ezzel is, mennyire lényeglátó, igaz a *Thomas Mann üdvözlése*. „A különben oly gazdag német nyelvnek arra, amit most akarunk mondani — jellemző módon — még szava sincs. A franciák a burzsoá ellentétéként a *citoyen*-ről, az oroszok grázdanyinról beszélnek. A szó hiányzik, mert a német történelem mindmostanáig nem termelte ki magát a típust... A legnagyobb igazságtalanság volna azt állítani, hogy Thomas Mann nem látja ezt a problémát. Sőt, még hozzá kell tenni: ha a fáradhatatlan keresésből áll egész alkotói életének pátoSSza, ha a keresésben egy minden elért eredménnyel szembeni fausti elégedetlenség jut kifejezésre, úgy mindez — persze sokáig tudatlanul — a német *citoyen*, a *citoyens*nek megfelelő német szó, fogalom és lét keresésén, az igazi polgárság keresésén alapul.

Settembrini tehetetlen Naphta szociális demagógiájával szemben, mert csak epigonja az igazi *citoyennek*.(...) Mint művész, mint kultúrkritikus Thomas Mann teljességgel átlátja Settembrinijének szellemi-politikai korlátait.

Sőt, amint láttuk, még sokkal tovább megy: a szocializmus mellett mint a keresett polgár jövőbeli feladata mellett vall hitet. Ha tehát a fasiszta reakcióval nem tud valamely megformált *citoyen*pátoSzt szembeállítani, úgy a hibaforrás nem öbenne, hanem a német polgár 1848 óta végbement fejlődésében van. Ezért kereste Thomas Mann, amióta a demokrácia felé fordult, a munkásokkal való együttthaladás útját.”⁷

⁷ Lukács György: *A polgár nyomában*. 41. kk. L. Gy.: Thomas Mann. (Két tanulmány) Hungária K. é.n. h.n.

Ehhez a Thomas Mannhoz szól József Attila verse. Az értelemmel cselekvő, az aktív humanizmus lehetőségeit fürkésző kiméletlen igazmondóhoz. Ahhoz, aki — mint a lukácsi szavak utaltak erre, s mint Bálint György jelezte egyik írásában — kereste a negyedik renddel való kapcsolatot, szövetséget. Aki József Attila versében egyszerre jelenti önmagát, s jelenti általában azt a művészi-emberi magatartást, amely segíthet feloldani a diszharmóniát, a fojtó jelen, a kínokat ígérő jövővel szembenézőnek erőt ad nem csupán a lét elviseléséhez, de alakításához is.

Mindennek a szimbólumává válik József Attila versében Thomas Mann, ezért, hogy felfokozott pátosszal zárul az Üdvözlés második nagyobb szerkezeti egysége: „Arról van szó, ha te szólsz, ne lohadjunk, |de mi férfiak férfiak maradjunk| és nők a nők — szabadok, kedvesek |s mind ember, mert ez egyre kevesebb.” De ott az elragadtatás, a félelemérzet, a harmóniavágy közös présében felforrósodott hang mellett a jelent, a valóságot Thomas Mannhoz hasonlóan józanul, illúziók nélkül szemlélő költő arca is. Foglalj helyet! Kezdd el a mesét — kattanak a tömör, egyszerű, köznapí mondatok. Még csak most kezdődik a mese — hull ránk is józanítón a hűvös felismerés. Bizonyos csak az, ami van, s az, hogy küzdeni kell, hogy emberek maradhassunk. Küzdeni, peremre szorultan, fogyatkozó létszámú sereggel. Végigkíséri ez a gondolat a verset, ott van a „mi nem feledjük” kiemelő-elhatároló gesztusában, ott az egyre kevesebb emberről szóló sorokban, s ide tér vissza a vers a zárással. „Mi hallgatunk és lesz, aki csak éppen |néz téged, mert örül, hogy lát ma itt| fehérek közt egy európai.” A Thomas Mann nagyságát, magatartásának, erkölcsének minőségét kivételes erővel megérezkítő képbe — fehérek közt egy európai — belopózik ismét a diszharmónia. Ahogyan a vers nyitása hordozta a szorongás, a fenyegetettség érzékeltetésével ezt, úgy itt a fehérek szó képviseli ezt a tartalmat. Erős verszárás lenne ez akkor is, ha így szólna: látna itt egy európai. Nyomatékot kapnak azonban a mennyiséget jelző szavak, jelek: a fehérek tömegében, kiemelkedve, de közöttük, magányosan van jelen az egyetlen európai. Így zárul a vers, így lesz teljes. Mikrovilágban, az újjáteremtett valóságban hitelesen, összetettségében tükröződik a külső valóság, s az a viszony, amely a kor aktív humanistáit ehhez a világhoz fűzi.

Talán nincs is olyan jelentős alkotása József Attilának, amelyről az értelmezők, a szakirodalom el ne mondaná; egyszeri, szokatlan, megismételhetetlen. Ha közhelyesek is már ezek a megállapítások, el kell mondani ezeket mégis a *Thomas Mann üdvözlése* esetében. A vers belső, gondolati tartalmával, puritán nyelvi formálásával, kevesebb képet használó dísztelenségével szorosan kötődik az utolsó évek nagy verseihez, a *Levegőt!*, az *Eszmélet*, a *Dunánál*, a *Hazám*, az *Ars poetica* sorához. Kötődik, de különbözik is ezektől. Hiszen a legfontosabb költői mondanivalókat megszólaltató versek József Attila lírájában csupán elvéve személyhez kötöttek. Az *Ady emlékezete*, a Babits-hoz írottak, a Freud nyolcvanadik születésnapját köszöntő alkotás ott van az életműben, mégis, ezek jelentik a kivételeket. S a *Thomas Mann üdvözlésének* van még egy másik — talán formálisnak látszó — egyedi vonása. Végig többes szám első személyben szól itt a költő. Kivételesen ritka ez végigvitt formaként József Attilánál. A Bérnunkás-ballada, az *Osztás után*, a *Munkások* ilyen a harmincas évek versei közül. Következhet ez egyszerűen az alkalmából. Hiszen hivatalosan a *Szép Szó* nevében köszöntötte volna az esten József Attila Thomas Mannt. Következhet magából a műfajból. Ahogyan Vörösmarty a Liszt Ferenchez intézett sorokban, Kassák a *Mesteremberekben*, úgy itt is

— idézőjelben mondva — közvetítő a költő, a közösség szavának tolmácsolója. De szerepet játszik nyilván ebben a többszámban az is, hogy ritka pillanatot jelentett József Attilának ez a megbízatás. Egyikét azoknak a kivételesen ritka pillanatoknak, amikor feledhette győtrő magányosságát, aminél szorongatóbb, leverőbb élménye a kommunista, par excellence közösségi költőnek alig lehet. Csak utalásszerűen említem, hiszen jól tudott, mekkora vágy munkált benne a közösségteremtés iránt, mennyire akart hivatalosan is egy választott, vállalt közösség szószólója lenni. Ismeretes, mit jelentett számára, hogy nem őt küldték ki a Szovjetunióba, s mit az, hogy megszakadt a hazai illegális kommunista mozgalommal való kapcsolata, meg a jókedvvel tartott, örömmel vállalt munkás-szemináriumok sora.

Különös, nagy vers született a furcsa találkozásból. Hogy furcsa találkozás volt, az kétségtelen. Hiszen Thomas Mann világszerte ismert, ünnevelt íróként érkezik Budapestre, ha hontalan, üldözött is saját hazájában. József Attila, akiről ma már tudjuk, hogy egyike a huszadik század legnagyobb költőinek, ekkor még alig el- és felismert alkotója a harmincasévek magyar irodalmának. Akihez versében szól, úgyszólván semmit nem tud róla. 1937 végén írta Thomas Mann Hatvany Lajosnak a következő levelet⁸:

„Kedves Hatvany Úr!

Szívélyesen köszönöm folyó hó 6-án kelt levelét, amelyben József Attila halálának szomorú és megrázó hírért közli velem. Ez a hír igazán nagyon közelről érint, s kérem, adja át a halott körének, a *Szép Szó* fiatal íróinak mély részvétem kifejezését a veszteség fölött, amely Attila halálával őket s az ifjú magyar irodalmat érte. Már azért is fájdalmasan érint ez a gyászeset, mert hiszen annak idején személyesen megismerkedtem a fiatal költővel, s értesültem tervéről, hogy hozzám intézett üdvözlő költeményét a színházban olvassa fel, amit a rendőrség nem egészen érthető módon meggátolt. Én azonban, éspedig jó német fordításban olvashattam a költeményt, s nagy örömet találtam benne, művészi örömet és személyeset is a barátságos érzületért, amely benne kifejeződött, s amelyben az ifjú magyar irodalom érzületének kifejezését láttam. Én is barátot veszítettem el tehát, mégpedig értékes barátot, s őszintén gyászolom őt. Kérem, közölje ezt a *Szép szó* uraival, s biztosítsa őket újból igaz ragaszkodásomról.

Baráti üdvözléssel, híve: Thomas Mann”

Természetes, hogy Thomas Mann nem tudta, ki is ez a fiatal ember. Jóval későbbi, 1955-ben a Magyar Írók Szövetségéhez intézett levelében is utal rá: töredékesen ismeri költészetét, főként a nyelvi nehézségek miatt.⁹ Ezt tudjuk. Nem tudjuk azonban, vajon ismerte-e József Attila azt, akinek a köszöntésére vállalkozott. Verse arról vall, hogy tisztában volt Thomas Mann alkotói magatartásának lényegével, s azzal, milyen szerep, feladat hárul rá és minden haladó alkotóra Európa egyre sötétedő ege alatt. Egyetlen utalást találunk alkotásában konkrét műre, a *Varázshegyet* idézi egyik hasonlata: „Ahogy Hans Castorp madame Chauchat testén, hadd lássunk át magunkon itt ez estén”. Sem itt, sem másutt többet, ami a művek alapos, mély ismeretét

⁸ *Thomas Mann: Levelek 1934–1955.* Bp. Európa, 1965. 95.

⁹ U.o. 543.

jelezné, nem. Természetesen az ellenkezőjét sem állíthatjuk. Hiszen régtől jelen volt Thomas Mann a magyar szellemi életben, a nem csupán azok számára, akik anyanyelvén olvasták. Hiszen a *Királyi fenség*, a *Halál Velencében*, a *Buddenbrook ház*, a *Varázshegy*, a *Mario és a varázsló*, s részben a *József és testvérei* már találkozásuk előtt ismert volt, olvasható magyarul is. A kiadások mellett művészek, kritikusok sora írt Thomas Mannról Magyarországon. Lukács György, Kassák Lajos, Babits Mihály, Bálint György többek között. Az a paradox helyzet alakult ki, hogy ismerhette a magyarországi olvasó Thomas Mannt majdnemhogy anélkül, hogy műveit olvasta. Nem utolsósorban a József Attilával eszméiben, magatartásában oly rokon Bálint György írásai-ból, amelyek kitűnően elemzik Thomas Mann világképének alakulását, alkotói nagyságát egyaránt. A *Pesti Napló*-ban 1930-ban Bálint György már *Settembrini hadat üzen Hitlernek* címmel jelentet meg cikket, s vázolja lényeglátón a Thomas Mann-i magatartás jelentőségét, egyszersmind a *Varázshegy* — találó szóval — girondizmusának problémáját. S ha vitázni lehet is 1933-as írásával, kétségtelenül jól láttatja a *Mario és a varázsló* és a *Varázshegy* összevetésével Thomas Mann szemléletének radikalizálódását. Ugyanennek a határozottabb megfogalmazása a *Gondolat*-ban 1935 februárjában közölt *Thomas Mann és a fasizmus* című írása. Homérosz és Tolsztoj nevével említi együtt 1936-ban, az akkori felolvasást kommentálva, a káoszon a rációval úrrá lenni képes intellektusként helyezi Proust, Joyce elébe *Az eltűnt idő nyomában* című 1937-es cikkében.

S nem Bálint György az egyedüli, aki pontos, tiszta képet rajzol Thomas Mannról. Fábry Zoltán például 1937-ben a következőket írja: „A muszájhumanizmus időpont kérdése. Az erkölcsi muszájt az „éppen most” determinálja. Victor Hugo humanizmusát III. Napoleon determinálta, Zola j'accuse-humanizmusa elválaszthatatlan a Dreyfus-pertől. Romain Rolland, sőt XV. Benedek pacifista-humanizmusa a háború síkján realizálódott, Thomas Mann humanizmusa elképzelhetetlen a nemzetiszocializmus nélkül. A humanizmus: lelkiismeret, az „éppen most” erkölcsi törvényszerűsége. Az elemi kényszerűséggel előretörő humanizmus így a fasizmus cáfolhatatlan vádtükrévé lényegül.”¹⁰

Ismerte-e József Attila Thomas Mannt? — hangzott az előbb, kérdés formájában. Aligha lehet más, mint igenlő a válasz. A magyar progresszió, főként ennek kommunista szárnya jól tudta, mit jelentett a német író művészete, magatartása ebben az időben. Ha véletlenül találkozott is József Attila és Thomas Mann személyesen, törvényszerűen találkozott a polgár, ez a polgár és a proletár költő történelmi szinten. Az emberiség sorsa forgott kockán ezidőtájt, élet és halál között kellett választani, szükségyszerűen félretevődtek hát a közös ellenséggel, a fasizmussal szemben a megosztó, belső ellentétek. Mostani ünneplésünkben sem a kerek évforduló sodorta egymás mellé a száz éve Lübeckben s a hetven esztendeje a budapesti Gát utcában születettet, nem is csak József Attila verse, hanem mindenekelőtt az a tény, hogy Európa legsötétebb korszakának elején a történelem, a nagy művészet síkján találkozott egymással Thomas Mann és József Attila.

¹⁰ Fábry Zoltán: Muszájhumanizmus, Korunk, 1937. 6. sz.

Kosztolányi és Rilke

SZÁSZ FERENC

„Finomság tekintetében egész Európában csak Rilket tudom hozzá hasonlítani. Tényleg most veszem észre, hogy ez a hasonlat mennyire találó. Sőt talán nem túlzás azt mondanom, hogy Rilke csak Rilke, de Kosztolányi Dezső — rilkissimus.”

Szabó Dezső, 1920. október 31.¹

„Némelyek Kosztolányi mesterét Rilkében vélik megtalálni. Állításuk téves. A szobrászi plasztikával kalapácsoló, másutt skolasztikus agyafúrtsággal, bár remek elmélyülésekkel terhes német lírikus és Kosztolányi csak annyi közösséget mutatnak, mint bármely más két modern költő, akikben túlságosan finom az idegmunka érzékenysége.”

Tóth Árpád, 1921. január 16.²

Kinek van igaza? Mindkettőnek és egyiknek sem. Szabó Dezső és Tóth Árpád a kortársi irodalmi harc éppen adott helyzetének megfelelően részint abszolutizálják, részint tagadják Kosztolányi és Rilke költészetének hasonlóságát. Mindkét idézett állítás végletessége elsősorban érzelmi és nem filológiai-lag megalapozott értelmi megközelítésből fakad. Az igazság valahol a két ítélet között van, tény azonban az, hogy irodalmi köztudatunkban Rilke neve szinte színpadi végszóként felidézi Kosztolányiét, s ez a gondolatársítás nemcsak érzelmileg, de filológiailag is magyarázható.

A száz éve született Rilke azon bálványok közé tartozott Kosztolányi életében, akik időnként erősebb, időnként gyengébb intenzitással, de folyamatosan végigkísérték költői pályáját. Kosztolányi valószínűleg 1908-ban kerülhetett először kapcsolatba Rilke lírájával,³ a megismerés azonban rögtön a felismerés erejével hatott. Kosztolányi ifjúi hévvel rávetette magát Rilke költészetére, lefordította a *Stundenbuch* egyik forró szerelmi vallomását istenhez (*Lösch mir die Augen aus*), s leközölte *A Hét* 1908. június 7-i számában *De profundis* címmel. Jó félévvel később, 1909. február 28-án az alábbi szavakkal zárta Babitshoz írott levelét: „Most Rainer Maria Rilkéről írok tanulmányt a *Nyugat*nak. Ismered-e? Engem minden lírikusok közül a legjobban érdekel. Neked is új szenzációkat hozna. Olvasd.”⁴ Kosztolányi Rilke-tanulmánya meg is jelent még abban az évben, a *Nyugat* második szeptemberi számában,⁵ s az esszé szövegébe három fordítást is beleillesztett. Két évvel később a fordító nevének említése nélkül *Szegények* összefoglaló címmel

¹ Szabó Dezső a pozitív irodalmi munkáról. Nemzeti Újság. 1920. okt. 31. 2.

² Kosztolányi versei. Nyugat. 1921. I. 130.

³ Kosztolányi már 1904-ben találkozhatott Rilke nevével a *Hans Benzmann* szerkesztette *Moderne deutsche Lyrik* (Leipzig, 1903.) c. kötetben, amelyről kritikát írt a Szeged és Vidéke 1904. júl. 31-i számában, de az e kötetben szereplő ifjúkori Rilke-versek nem hívták magukra figyelmét. Vö. *Baránszky Jób László*: Kosztolányi és a német irodalom. ItK. 1968. 316.

⁴ *Belia György*: Babits—Juhász—Kosztolányi levelezése. Bp., 1959. 189.

a *Népszavában*⁶ közölt hármat a *Stundenbuch* szegényember-versei közül. Ezt 1912 júliusában két újabb fordítás követte az *Élet*⁷ című folyóiratban. A *Modern költők* 1914-es első kiadásában így már tizenkilenc Rilke-vers szerepelt: tizenegy a *Stundenbuchból*, nyolc a *Buch der Bilder*, illetve a *Neue Gedichte* két kötetéből.

1913 májusában nászútján Párizsban majdnem találkozott Rilkével. „Egy párizsi ismerőse Rainer Maria Rilkével előkészít egy találkozást” — írja Kosztolányiné —, „de ez a találkozás Dide nagy bánatára, nem jött létre. Rilke csak néhány nap múlva érkezik Párizsba, neki pedig ekkor már nincs türelme tovább maradni. Rilke szeretetreméltó levélben sajnálkozik az elmaradt találkozáson.”⁸ Ezt az időközben elvesztett levélváltást Kosztolányi is említi Irodalmi levelében a *Pesti Hírlap* 1934. december 23-i számában: „Én is mindössze egy levelet váltottam vele, inkább közös barátainkkal üzengettünk egymásnak.”⁹

A világháború alatt Kosztolányi tovább folytatta a fordítások sorát, 1916-ban a *Nyugatban*¹⁰ és az *Egyenlőségben*¹¹ közölt belőlük közel egy tucatral valót. Ezeket 1921 májusában ugyancsak a *Nyugatban* huszonkét újabb költeménnyel egészítette ki, így a *Modern költők* 1921-es második kiadásába már hatvanöt Rilke-versest vehetett fel. Ugyanebben az évben erősen átdolgozott változatban a tanulmányt is közzétette.¹² 1922-ben még három újabb Rilke-fordítást közölt, egyet a *Nyugatban*,¹³ kettőt az *Új Időkben*,¹⁴ de utána már csak kedvtelésből, asztalfióknak dolgozott. A *Neue Gedichte* két kötetéből vett versek mellett lefordított ötöt az 1926-ban és 1927-ben publikált francia nyelvű költemények közül, sőt az 1927-ben kiadott *Gesammelte Werke* harmadik kötetében megjelent hátrahagyott versekből Illyés Gyula huszonöt kiadatlan Rilke-fordítást tett közzé az *Idegen költők* című kötetben.

Több évtizedes műfordítói tevékenysége során Kosztolányi közel száz Rilke-versest szövegeztetett meg magyarul. Fordításainak eddigi legteljesebb gyűjteménye, melyet 1966-ban *Idegen költők, összegyűjtött műfordítások* címmel Réz Pál adott ki, kilencvenegy Rilke-versest tartalmaz, s ebben nincs benne az *Új Időkben* 1922-ben közölt két költemény. Ha e mennyiséget összevetjük a Réz Pál szerkesztette kötetben szereplő más idegen költőktől fordított versek számával (Po Csü-ji 50, Oscar Wilde 44, Matsuo Bashō 36, Géraldy 32, Jammes 25, Baudelaire 20, Maupassant 19), akkor Kosztolányi 1909-ben Babitshoz intézett kijelentését („Engem minden lírikusok közül a legjobban érdekel”) többnek kell tekintenünk, mint a szélsőségekre hajlamos fiatal költő pillanatnyi lelkesedésének. Rilke költészete Kosztolányi más, ifjúkori bálványaiival, például Leconte de Lisle-lel vagy Richepinnel ellentétben tartós és mélyreható nyomokat hagyott a pontosan egy évtizeddel fiatalabb magyar költő életművében. A fordítások megjelenése alapján feltételezhetjük, hogy Kosz-

⁶ Rilke. *Nyugat*. 1909. II. 301–313.

⁷ 1911. okt. I. 2.

⁸ 1912. jún. 30. 830.

⁹ *Kosztolányi Dezsőné*: Kosztolányi Dezső. Bp., 1938. 200–201.

¹⁰ *Kosztolányi Dezső*: Ércnél maradandóbb. Bp., 1975. 365.

¹¹ 1916. I. 267–270.

¹² 1916. 19., 23–24. és 35. szám (május–július).

¹³ Irodalmi miniatűrök. Második sorozat. Szerk.: *Benedek Marcell*. Bp., é.n. 63–77.

¹⁴ 1922. II. 1134.

¹⁵ 1922. I. 476. I. és II. 121.

tolányi mintegy negyed századon át időnként újra meg újra elővette a Rilke-köteteket, s ilyen alkalmakkor, amikor hangulata éppen úgy hozta, eljátszogatott velük, lefordított egyszerre több verset is, aszerint, mikor melyik ragadta meg figyelmét.

1926 után Rilke alakja ugyan az elérhető kortársi közelségből múlttá és költészete klasszikussá vált, de mindvégig élő maradt Kosztolányi tudatában. 1929-ben az Ady körüli vitában, amelyben Komlós Aladár Kosztolányi hírhedt cikkére válaszolva Adyt változatosság szempontjából fölébe helyezte Rilkének,¹⁵ Kosztolányi magánlevélben ismét hitet tett Rilke mellett, s bár szenvedélyességében újabb igazságtalanságot követett el Adyval szemben, e levélrészletet mégis érdemes idézni, mert ez az egyetlen hely, ahol a *Duinoi elégiákról* is említést tesz: „Rilke: — *Stundenbuch, Neue Gedichte I—II., Duineser Elegien*. Hogyan lehet egy napon emlegetni ezt a költőt — még változatosság tekintetében is — övele?”¹⁶

Rilke személyisége még a harmincas évek közepén is feltűnik Kosztolányi írásaiban. 1934 decemberében önálló cikket szentel Rilke apjának és anyjának, 1935 márciusában egyik irodalmi levelében a *Pesti Hírlapban* pedig így emlékezik meg róla: „Azután egy bécsi író került karosszékembe — a valatószekbe —, ifjúkori barátom. Azzal töltöttük a délutánt, hogy feketéztünk és szellemeket idéztünk. Hofmannsthal, Rilke és George szellemét, akik annakidején beragyogták egyetemi éveink és hónapos diákszobánk homályát.”¹⁷

A tanulmányok

1908 táján, túl az első verseskötet megjelenésén, fővárosi lapok megbeszült belső munkatársaként Kosztolányi túljut első Sturm und Drang-korszakán, befutott írónak tekintheti magát. Egy évvel a *Négy fal között* megjelenése után mi sem áll tőle távolabb, mint *A bal lator* látványos, kifelé forduló lázadása, „jéggé fagyott dac”-a. Már érlelődik benne *A szegény kisgyermek panasza*i mikroklimája. Ebben a helyzetben ismerkedik meg Rilke költészetével, amely egyszerre tudatosítja benne azt, ami még csak homályosan kavargott lelkében. Korábban szokatlan szívósággal veti magát e költészet tanulmányozásába, végigolvassa a *Buch der Bilder*, a *Stundenbuch* és a *Neue Gedichte* köteteit, és szinte tudományos alaposággal megírja esszéjét Rilke költészetéről, amely már terjedelménél fogva is elüt korrábban írott, rendszerint 2—3 oldalas eszmefuttatásaitól, hangulatképeitől. Míg 1904-ben „a Benzmann-féle modern német antológia költőiben pusztán a XIX. század végi francia szimbolista líra tükröződését látja”,¹⁸ 1909-ben már a Rilke-tanulmány megjelenése előtt egy újabb német lírai antológiáról írva a német költészetet állítja a modern líra élére: „Megérthetjük, hogy miért a legelső most a német líra. A németek jól látnak. Míg a franciák színfoltokat keresnek, s legújabb generációjuk szomorú verejtékezéssel másolja a régi forradalmár mestereket, ők a lírát a félig elmondható, prózával még csak nem is sejtethető impressziók hárfájává teszik, s érzésekről dalolnak, melyek már majdnem gondolatok, és

¹⁵ „Vetné össze Adyt Baudelaire-rel vagy kedvencével, Rilkével: s mondja meg azután, egyhangú-e Ady!” Bocsnát, Ady-revizíó. Korunk. 1929. 708.

¹⁶ Komlós Aladár: Vereckétől Dévényig. Bp., 1972. 360.

¹⁷ Érenél maradandóbb. Uo. 473.

¹⁸ Baránszky Jób László i. m. 312.

gondolatokról, melyek még majdnem érzések.”¹⁹ Ez utóbbi gondolatot szinte szó szerint megismétli a Rilke-tanulmányban, most már leszűkítve a bécsi lírára: „Gondolatokat éreznek, amelyek dalok és nem problémák s problémákat, amelyek oly közel vannak a filozófiához és oly távol vannak tőle, hogy strófákba kíváncsoznak.”²⁰ Majd e lírát rögtön igyekeszik elkülöníteni a XIX. századi naturalistákról és parnassienektől: „Semmi köze azokhoz a pozitív tudomány-ábrándokhoz, melyek a múlt évszázadban Európa-szerte jelentkeztek józan, nagyon is számító és hideg poéták fejében.”²¹

Ezzel az újfajta orientációval Kosztolányi nem áll egyedül az induló *Nyugat* esszéistái között. Az első évfolyamokban,²² meglepően sok a kortársi német irodalomról szóló tanulmány és könyvismertetés, s ha ezeket közelebből megnézzük, jelentős részük olyan írőkkel foglalkozik, akik Bécshez vagy legalábbis Ausztriához, illetve az Osztrák-Magyar Monarchiához kötődnek: Lukács György tanulmányai Rudolf Kassnerről és Richard Beer-Hofmannról, kritikája Schnitzler *Der Weg ins Freie* c. regényéről, Hatvany írása Hofmannsthal *Der Tor und der Tod*járól, Fenyő Miksa kritikája Musil *Törlesséről*, Füst Milán esszéje Peter Altenbergről mutatja, hogy a század elején induló magyar írógeneráció tagjai szinte akaratok ellenére ráéreztek arra a közösségre, mely őket a gyűlölt császárváros egy évtizeddel korábban induló költőnemzedékével összekötötte. Ez a közösség nem tudatosult bennük, Kosztolányi is csak azt látta, hogy ezek a bécsiek különböznek a többiekől: „... Ausztria és mindenekelőtt Bécs a világlírában ma már többet jelent, mint akár Páris, akár London, akár az egész Németország együttvéve. Itt egy különös differenciált-ság jött létre. Nem tudni, hogyan és nem tudni biztosan miért, az utolsó évtizedekben Bécsben, ebben az olasz kultúrá és olaszok építette zene-városban finomodott ki leginkább az érzések esszenciája.”²³ Ennek a bécsi lírának fő jellemzője Kosztolányi szerint az „utalás valami magasabbra, egy fölfelé sóhajtó gesztus, a misztikus ismeretlenbe kiáltó szó, amely egy ember elbámulá-sait magyarázza.”²⁴

Kosztolányi a művész ösztönével felismeri, hogy az a prágai születésű Rilke, aki sokkal többet élt Párizsban, mint Bécsben, szerves része ennek az osztrák irodalomnak, s anélkül, hogy 1909-ben tudna Rilke két oroszországi útjáról s ezek döntő jelentőségű hatásáról a *Stundenbuch* keletkezésére, a versekben rejlő alázathól kiérzi ezt az élményt, s erre a sejtésre, valamint néhány életrajzi adatra támaszkodva (prágai születés, morva ősök) hosszas fejtegetésbe kezd Rilke szlávságáról, a szlávokról, akiket „régente szklávoknak neveztek”²⁵, s a szláv melankóliáról meg alázatról: „A szláv szolgaság [...] benne oly végtelen — írja —, hogy átfinomodik és glorifikálja önmagát.”²⁶ Ebből a szláv alázathól, az örökkévalósággal szemben érzett jelentéktelenség-érzésből vezeti le Kosztolányi Rilke mágikus tiszteletét a tárgyak iránt. „Mihez is ragaszkodjunk?” — teszi fel a kérdést. „Másokban kell keresni önmagunkat. Hisz csak folyamat vagyunk, ható erők eredője, [...]. A tárgy az a 'nem-én',

¹⁹ Ércnél maradandóbb. Uo. 431.

²⁰ Rilke. Uo. 302. l.

²¹ Uo.

²² Erre már Baránszky J. L. is felhívta a figyelmet: i. m. 312.

²³ Rilke. Uo. 302.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo. 301.

²⁶ Uo. 301–302.

amellyel öntudatlanul is millió kapcsolatban vagyunk és nem tudunk elszakadni tőle. [. . .] minden tárgy, amivel egyszer vonatkozásban álltunk, vagy állani fogunk, vagy csak állhatunk, csendesen viseli magán életünket, roskadva hordja múltunkat, jelenünket, vagy jövőnket, s ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk bennük. A tárgyak szimbólumok. És a mi értelmünk tulajdonképpen bennük van.”²⁷

Jellemző Kosztolányi viszonyára Rilkéhez, hogy a legtöbb helyen azonosítja magát vele, s többes szám első személyben ír. Tizenkét évvel később a tanulmány második változatában igyekszik sokkal tárgyilagosabb lenni, és az első személyi igealakokat sok helyütt harmadik személyre változtatja. 1909-ben azonban, amikor *A sakk*, a *Fényképek*, *A kis mécs*, az *Ódon*, *őnémet cifra óra*, az *Anyuska régi képe* és *A szegény kisgyermek panasza*inak többi verse érlelődik benne, teljesen magáévá teszi az osztrák költőtárs bűvöletét a tárgyak iránt. Szükségesnek tartja azonban Rilket rögtön elkülöníteni saját korábbi eszményképeitől, a parnassienektől: „A 'parnassien'-ek tárgyköltészete egy kiszínezett adattár csupán. A sas, a róka, a hiúz, az elefánt, a krokodil már önmagában költői sujet. [. . .] Egytől egyig analitikusok. Rilke költészete azonban szintetikus. Vallásos ihlet a világnézete, s minden ami körülötte zsigong, szeliden egy tiszta egységbe olvad.”²⁸

Kosztolányi Rilke világnézetének lényegét vallásosságában, „a magáreszmélés extázisában”, s éppen ezért költészetének csúcsát a *Stundenbuch*-ban látja. A tanulmány második részében, ezt a vallásosságot, a *Stundenbuch* istenét próbálja meghatározni, rokonítani. Világosan látja, hogy ennek az istennek semmi köze a korábbi vallások isteneihez. „Az isten és az ima, amely ebben a rafináltan selypítő, naivul tudatos breviumban megnyilatkozik, a keresztényeknek és a pogányoknak egyformán idegen” — írja. „A tárgyak az istenség.”²⁹ Elkülöníti Rilke vallásosságát Verlaine és Wilde „dogmatikus” istenhitétől is, mert azok csak egy „érzésen át” jutottak hozzá, míg ez a „szláv” és „szkláv” költő „valami titkos . . . isten-szerelmen át”. Jacopone da Todit és Assisi szent Ferencet említi ősohköként, valamint a preraphaelitákat, s rendkívüli finomsággal ráérez a *Stundenbuch* szecsessziós vonásaira: „Ha olvassuk, az angol preraphaelisták [sic!] primitív vonalait látjuk. A trombitáló, hegedülő pufók angyalokat, a zongorázó szenteket, vagy a szerzetest aki szemérmes ujjal kislányosan emelinti fehér reverendáját s liliumok közt aranymezőben elkényszeredett mosollyal imádkozik az istenhez.”³⁰ Példaként egy verset magyarrá is lefordít, a „*Du bist der Arme, du der Mittellose*” kezdetűt.

A tanulmány harmadik részében, melynek címe *Érzések metafizikája*, jut el tulajdonképpen Rilke Ding-költészetének lényegéhez. Rodinnal és egy, a Rilke Rodin-könyvéből vett idézettel világítja meg költői módszerét: „Ő is így látja magát, másokat és a tárgyakat: egy pillanatban és egy villanatban. Aztán kiemeli a változás világából, művészetté változtatja s beállítja az örökévalóság időtlen palotájába.”³¹ Amilyen módszerességgel elhatárolta Rilke költészetét a parnassienektől, istenhitét a pogány és keresztény vallásoktól, ugyanúgy próbálja megkülönböztetni itt is Petőfitől és Dehmeltől. A hason-

²⁷ Uo. 303.

²⁸ Uo. 304.

²⁹ Uo. 306.

³⁰ Uo. 307.

³¹ Uo. 309.

lathoz felhasznált két költő kiválasztása esetleges. A tanulmány 1921-es változatában például az egyik helyen már Petőfi helyett Goethét említi, a hangsúly Rilke módszerének érzékeltetésén van, s Kosztolányi mint kortárs itt Rilke költészetének olyan lényegét ragadja meg, amelyet az irodalomtudomány tulajdonképpen máig sem fejtett ki részletesen. A fizikából vett hasonlattal Petőfi hőenergiájával és Dehmel mozgási energiájával szemben Rilke költészetének fő sajátosságát a „potenciális energiában” látja, s a két vers, mit bizonyítékul felhasznál — a gyermek (*Das Kind*), aki még nem felnőtt, de felnőtté fog válni, s a megvakuló nő (*Die Erblindende*), aki még nem vak, de meg fog vakulni —, tökéletesen érzékelteti, mit ért Kosztolányi ezen a helyzeti energián: az átváltozás lehetőségét és szükségességét. A szemléletesség kedvéért megint Rodint hívja segítségül: „Ilyen a Balzac első dacos lépése is valami ismeretlen felé. Eddig nem tett semmit. Most tesz. Előrelép és cselekszik; tusakvó arccal lebeg a bizonytalanságok között. Ebben a pose-ban a legnagyobb, Rodin művészete e lehetőséggel való e finom és kacér játékon épül fel. De Rilkéé is.”³² S valóban Rilke költészete a szabadon hagyott lehetőségek, az átváltozások lírája. Gondoljunk csak a *Stundenbuch* „Denn sieh: sie werden leben und sich mehr” kezdetű versére, a *Herbstag* utolsó versszakának feltételes mondataira („Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr . . .”), a valóságból a képzetesbe átlépő flamingókra vagy az *Archaikus Apolló torzó* intésére: „Du sollst dein Leben ändern.”

E tételt Kosztolányi számos további példával bizonyítja; a *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906* címűt le is fordítja, s e fordítás Kosztolányi legjobb Rilke-átköltései közé tartozik. Az *Im Saal* című vers elemzését az alábbi szavakkal fejezi be: „Ezek az utolsó sorok — kívüle csakis Goethe írhatta volna — felrendítik a verset, megkoszorúzzák és megkoronázzák. Egyszerre az egész értelme eltolódik, feltolódik magasabbra, az imaginárius síkba. Minden szimbolum.”³³ E kijelentéssel azonban Kosztolányi leszűkíti értelmezését, s az átváltozást csak verstechnikai, versszerkesztési módszerként értelmezi, pedig Rilké-nél az átváltozás nemcsak a versnek, hanem a valóságnak, magának az életnek lényegi sajátja. A halál Rilke felfogásában átmenet, átváltozás a létből a teljesebb létbe, a szerelmes lány sorsa, hogy elmerüljön egy másik emberben (*Die Liebende*), a költészet feladata, hogy a mulandót, az egyszerűt, a tárgyakat kimondja, s ezáltal átváltoztassa őket a mulandóságból a halhatatlanságba: „Ha nem az átváltozás: mi volna hát sürgős parancsod?”³⁴ — kérdi Rilke a kilencedik *Duinoi elégiában* a Földtől.

Kosztolányi nem jut el ennek a felismeréséig, mert Rilke költészetét nem ontológiai, hanem mint a következő fejezet — *A költő és a művész* — is mutatja, lélektani szempontból vizsgálja: „Egy hihetetlenül elfinomult érzéssel működik itten, mely motívumait arról a láthatatlan, de végtelen nagy és gazdag területről szedi, amelyről Sigmond [sic!] Freud vizsgálódásai óta tudjuk, hogy egész életünket talán éppen oly mértékben befolyásolja, mint az öntudat fényében égő terület és ez a szubliminális lelki életünk.”³⁵ Érthető, hogy az a Kosztolányi, aki 1909-ben, éppen a Rilke-tanulmány megjelenésének hónap-

³² Uo.

³³ Uo. 311.

³⁴ *Vajda Endre* fordítása.

³⁵ Rilke. Uo. 312.

jában³⁶ írja sok mélylélektani megfigyelésről tanuskodó verseit, *A szegény kisgyermek panaszait*, elsősorban alkotáslélektani szempontból közelíti meg esszéjének tárgyát, Rilket is. „Így vetítődik át Rilke imaginárius síkban mozgó világa, ateista miszticizmusa *A szegény kisgyermek panaszai* impresszionista szenzualista síkjára . . .”³⁷

Alkotáslélektani szempontból Rilke lírájának lényegét a közvetlenségben, a közvetítő nélküliségben látja Kosztolányi. „Rilke az érzéseit a maga egészében közli velünk — írja — . . . úgy ad át mindent, mintha magából egyszerűen belénk helyezné.”³⁸ A közlésmódot ahhoz hasonlítja, mintha egy világos szobából sötét folyóson keresztül jutnának a szavak a másik világos szobába, csak a két végpont látszik, a közbeeső út, a közvetítő láthatatlan. Felfigyel Rilke szavainak érzelmi és értelmi telítettségére, a köznyelvitől elütő jelentésárnyalataira, „gyerekkorunk naiv szólásaira emlékeztetnek, melyekben évek hangulata alszik”³⁹ — írja róluk. Nem véletlenül ajánlotta a tanulmány keletkezése idején Babitsnak — „Neked is új szenzációkat hozna. Olvasd!” —, Rilke szavait rokonnak érzi Babitséival: „Nálunk meg Babits Mihály szövidomító, blazírt és kesernyés verseiben találok hasonlót”.⁴⁰ A tanulmány befejező részében csak ugyan lélektanilag magyarázza Rilke rímeit is: „a költőnek szűksége van erre a rim-hóbortra — állapítja meg —, hogy önkívületét hűtse vele”.⁴¹ Érzékletesen és találóan mutatja be ezeknek a sokszor távolról visszacsengő rilkei rímeknek az olvasóra gyakorolt hatását is: „Ezek a rímek élnek. Akarják egymást. Sokszor úgy, mint a nő és férfi harapásig dühödő szája, egyesülve egy fogig maró haragos csókban. Mászor kétségbeesetten, messziről, élet és halál között, egymásnak nyújtva vágyakozó, szenvedő, ölelő kezüket. Ilyenkor türelmetlenné és idegessé tesznek. Várjuk, mikor lesz meg az egyesülés, az összefogódzás és a beteljesülés, s mikor végre megvan, boldogan sóhajtok fel, csodálkozunk, elhűlünk, belesápadunk, vagy mosolygunk s úgy érezzük, hogy megkönnyebbültünk.”⁴²

A fiatal Kosztolányi Rilke-tanulmánya esszé a szó eredeti értelmében, kísérlet, nem is annyira Rilke költészetének bemutatására, hanem az általa rokonnak érzett költőtárs ürügyén saját esztétikai nézeteinek megfogalmazására. Nem törekszik filológiai teljességre, sem a *Buch der Bilder* első kiadása (1902) előtt megjelent Rilke-köteteiről, sem Rilke drámáiról nincs tudomása, de még a *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* extatikus prózájáról, amely oly közel állhatna hozzá, sem tesz említést. Tanulmányát mindössze Rilke középső alkotói korszakának négy verseskötetére (*Das Stundenbuch*, *Das Buch der Bilder*, a *Neue Gedichte* első és második része), valamint a Rodin-tanulmányra alapozza. Az e kötetekben megnyilatkozó költői világképet egységesnek tekinti, s nemcsak hogy nem veszi észre a *Stundenbuch* és a *Neue Gedichte* két kötete között Rilke költészetében végbement szemlélet- és stílusváltást, de a kronológiai teljes mellőzésével, valamint a *Stundenbuch*nak

³⁶ „Két fontos adatot közlök. Az egyik: 1885 virágvasárnapja. Ekkor születtem. A másik: 1909 szeptembere. Ekkor írtam meg a legkedvesebb könyvem, amit ma is a legjobban szeretek: *A szegény kisgyermek panaszait*.” — írja Kosztolányi 1911-es önéletrajzában. Írók, Festők, Tudósok. Bp., 1958. II. 332.

³⁷ Baránszky Jób László i. m. 329.

³⁸ Rilke. Uo. 312.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ Uo. 313.

⁴² Uo.

a rilkei költészet csúcsára helyezésével teljesen szubjektív képet rajzol az oszt-rák költőről, akivel — mint már említettük — olyannyira azonosul, hogy a tárgyilagos harmadik személy helyett gyakran többesszám első személyű igé-alakot használ. Stílusában is inkább megelevenítésre, érzékeltetésre törekszik, mintsem elvont, logikus okfejtésre. Költői képet költői képre halmoz, egy-egy jelzett szóhoz sokszor két-három jelzőt is kapcsol („egy kacagó, viharos szep-timem-akkord” a *Stundenbuch*; Rilke vallásossága „gazdag, dogmátlan”, „stilizált”); Rodin művészete „kondenzált kő-beszéd” stb.), szereti a felsorolást, a fokozást, („Ő is így látja magát, másokat és a tárgyakat: egy pillanatban és egy villanathban”), a meghökkentő ellentétpárokat („Ismét Rodinre kell gondolnunk. [...] egy hamis-szerény és ravasz-igénytelen fogására, egy elhallgatására, amely összemarkolja a szétfutó vonalakat” vagy „Vajjon mit jelent e zavart dadogás? Önmagát. Mindent és semmit.”). Kosztolányi Rilke-tanul-mánya mind módszerében, mind stílusában ragyogó példája annak az im-presszionistának nevezett esszéírói szemléletnek, amely a századelőn Alfred Kerr és Hermann Bahr hatására Ignótus hatékony közvetítésével Magyar-orzágon is elterjedt. Felmutatja annak minden erényét (pontos lélektani meg-figyelés, kultúrtörténeti összefüggések és különbözőségek, hatások és ellenha-tások rajza, művészi stílus), de nem nélkülözi hibáit (az előre gyártott koncepció rákényszerítését a vizsgált tárgyra, a minden áron való meghökkentés keresését és a sokszor tudatosan élesebb fogalmazás egyoldalúságát) sem. A tanulmány ismertetése során rámutattunk arra, hogy Kosztolányi rendkí-vüli éleslátással és beleérzőképességgel fedez fel Rilke költészetében olyan vonásokat (vallásosságának szecessziós stilizáltsága, az átváltozás [Verwand-lung] központi szerepe verseiben, rímeinek hatása), amelyeket a filológia csak jóval később, vagy még egyáltalán nem fejtett ki, mégis az általa megrajzolt kép jobban illik *A szegény kisgyermek panasza*inak költőjére, mint a *Neue Gedichte* két kötetének szerzőjére. Rajongása a *Stundenbuch* iránt pedig Rilke magyarországi recepcióját szinte a legutolsó évtizedig meghatározta: a ma-gyar irodalmi köztudatban Rilke a negyvenes évekig elsősorban a *Stundenbuch* szerzőjeként élt.

1914-ben a *Modern költők* gyűjteményében a fordítások elé írt bevezető mintegy miniatűr összefoglalását adja a *Nyugatban* megjelent tanulmánynak. Helyenkénti rövidítésekkel még a fogalmazás is azonos, csak néhány életrajzi és bibliográfiai adattal egészíti ki. Rilke műveinek jegyzékébe felveszi a *Larenopfer*, *Traumgekrönt*, *Advent* és az 1909-ben megjelent *Die frühen Gedichte* című köteteket, a szövegben azonban mindössze két mondat erejéig tér ki Rilke költészetének erre a korai szakaszára: „Első versei kedves és finom csipkemunkák: nőies, de nemes művészet. Bírálói később Baudelaire és Dante hatását emlegetik.”⁴³ Egyértelműen megfogalmazza véleményét, mely szerint Rilke „művészetének tetőfokát jelenti a *Stundenbuch*”.⁴⁴

A *Pesti Napló* 1917. szeptember 27-i számában rövid ismertetést ír a *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* gyors egymásutánban megjelent két magyar fordításáról, Kállay Miklós és Franyó Zoltán átköltésé-ről. A világháború természetesen éles ellenfénybe állítja ezt a próza és vers között lebegő lírát, amely csupán egy fatális félreértés következtében került rá arra a jegyzékre, amely a német birodalmi hadügyminisztérium által a

⁴³ *Modern költők*. Bp., 1914. 320.

⁴⁴ Uo.

fronton harcoló katonáknak ajánlott olvasmányokat tartalmazta. Kosztolányi is érzi ezt a kontrasztot, s nehéz lenne eldönteni, mennyi szavaiban a dicséret, és mennyi a megpróbáltatások során bölcsébbé lett ember ironikus mosolya az ifjúkori naivitásokon: „... mintája a békebeli művészetnek, teteje az érett, édes és különös XX. századbeli prózának” — írja. — „Majdnem bizánci ez a próza. Csupa arany és brokát, lankadatlan lejtő és kéjelgő, önmagába szelremlés.”⁴⁵

A világháború után, *A bús férfi panasza*inak keletkezése idején Kosztolányi megint intenzívebben foglalkozik Rilkével. Két tucat újabb verset fordít a *Modern költők* második, 1921-es kiadása számára, s a Benedek Marcell szerkesztette *Irodalmi miniatűrök* című tanulmánykötet részére átdolgozza a *Nyugathatban* megjelent esszéjét. A koncepción lényegileg nem változtat, a szöveg mintegy kétharmada átvétel az első fogalmazványból, természetesen jelentékeny, következetesen végigvitt stílusbeli változtatásokkal: idegen szavak magyarítása, a jelzők számának nagymértékű redukálása, a határozatlan névelő mindenkor, a határozott névelők gyakori elhagyása főként felsorolásokban, egymást követő mondatok összevonása mellérendelő összetett mondatokká stb.

A rövidítéseken (elhagyja például az idézett verseket) és stilisztikai változtatásokon túlmenően a második Rilke-tanulmány lényeges új vonásokat is tartalmaz. Igyekszik a tisztán intuitív megközelítési módot tudományosabb, filológiaiilag megalapozottabb módszerrel felváltani. Míg 1909-ben Rilke egész oeuvre-jében ugyanannak a szemléletnek egységes megnyilatkozását látta, itt már korszakokra bontja az életművet. Rilke első költői korszakát, amelyhez a *Larenopfer*, *Traumgekrönt*, *Advent*, *Mir zur Feier* köteteket sorolja, zeneinek nevezi, a *Buch der Bilder* és a *Stundenbuch* verseit festőinek és titokzatosnak, a *Neue Gedichte* két kötetét pedig szobrászati korszaknak kereszteli. A drámákat és prózai műveket azonban továbbra is figyelmen kívül hagyja. Idéz ugyan egy rövid esztétikai elmélkedést a költészet és a vers lényegéről a *Malte*-könyvből, ezt azonban minden valószínűség szerint nem magából az eredeti regényből veszi, hanem Paul Zech 1913-ban megjelent kis Rilke-monográfiájából,⁴⁶ amelyre részint név szerint, részint Paul Zech nevének említése nélkül többször is hivatkozik. Rilke harmadik, Kosztolányi által szobrászatinak nevezett költői korszakáról a tanulmány negyedik fejezetében például az alábbi szöveget olvashatjuk: „Ezt a két korszakát több bírálója Rilke dionyszosi fejlődés-szakának nevezi a nietzschei értelemben, mert még lázas és szenvedélyektől bódult, és a következőt, mely 1907-ben kezdődik, a *Neue Gedichte* című verseskötetével és betetőződik 1908-ban, a *Neue Gedichte* második részével, apollóinak hívja.” Rilke költészetének dionyszosi és apollói korszakra bontásával Kosztolányi ugyancsak Paul Zechnél találkozhatott.⁴⁷

A *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*-t mindössze egy — nem is az eredeti műből vett — idézet erejéig említi, de magának a regénynek az elemzésére nem tér ki. Vajon miért? Nen valószínű, hogy ő, aki annyit foglalkozott Rilkével, s már a *Modern költők* első kiadásában bibliográfiailag említi Turóczi-Trostler Józsefnek a *Nyugat* 1910-es évfolyamában megjelent *Malte*-recenzióját, ne olvasta volna a könyvet. Az okot sokkal inkább abban kell

⁴⁵ Ércnél maradandóbb. Uo. 502.

⁴⁶ Paul Zech: Rainer Maria Rilke. Berlin 1913. E kötet 66 — 67. lapján megtaláljuk ugyanazt az idézetet a *Malte*-ből, amit Kosztolányi is felhasznál tanulmányában.

⁴⁷ Paul Zech i. m. 40.

keresnünk, hogy a *Malte* nem illett bele koncepciójába. Kosztolányi megállapítja Rilkeről, hogy intuitív, misztikus költő, aki a tárgyakat szimbólumokká emeli, de arról, mit mond el ez a költő a világról, amelyben él, egy szót sem szól. Rilkének, ennek a minden nemzeti és baráti kötöttségek nélkül a világban bolygó, már kozmopolitának, sőt polgárnak is alig nevezhető esztétának műveiben a földi lét mint a legszörnyatosabb magány megtestesítője jelenik meg, amelyben a szerelmesek, miközben a külső veszélytől remegve összebujnak, már el is árulják egymást,⁴⁸ erről azonban Kosztolányi nem vesz tudomást, e

Mégis, míg tagjaink összetapadnak,
 hogy ne lássuk, mint jó az áradás,
 belőled vagy belőlem kiszakadhat:
 mert lelkünk kenyere az árulás.

Ambrus Tibor fordítása

versek márványszobor-szerű keménységét, a megfogalmazás minden sallangoktól mentes, csak a lényegre redukált, sokszor prózába illő pontosságát, a mondanívó könyörtelenségét nem érzékeli. A *Malte*-regényt légüres világa, amelyben a minden társadalmi és minden emberi kapcsolatot nélkülöző fiatal főhős tehetetlenül vergődik, s hiába próbálkozik azzal, hogy a „széthullott világot saját lelkében próbálja újraértelmezni”⁴⁹, idegen Kosztolányitól.

A fordítások

Kosztolányi műfordítói elméletét és gyakorlatát Rába György már szinte minden részletre kiterjedő alapossággal elemezte,⁵⁰ a Rilke-fordítások külön egyenkénti összevetése az eredetivel csak a példák számát szaporíthatná, de minőségileg újat nem mondana. Itt a fordításokon keresztül mindössze arra szeretnénk utalni, ami szemléleti szempontból összeköti őket a tanulmányokkal, Kosztolányi ugyanis mindazt, amit a két esszében Rilke költészetének ismertetésekor mellőzött, a fordításokban is figyelmen kívül hagyja.

Már Rába György is rámutatott arra, hogy „Rilke metafizikus költészetének valódi természete, a külső és belső világ egymásba játszásának homályos kifejezése idegen az érte rajongó Kosztolányi igazi alkatától, nyelvének latin világosságától. Néha éppen Rilke kulcsszavait mellőzi, és érzékletesebb megfogalmazással él.”⁵¹ A *Stundenbuch*-korszak lezárulása után Rilke költészetének egyik alapvető sajátossága, hogy verseit az érzelmi, képi síkból absztrakt, fogalmi síkra emeli. A *Neue Gedichte* két kötetében elsősorban nem a lélektani folyamatok érdeklik, hanem az, hogy a lét hogyan tükröződik vissza az egyes jelenségekben. Szimbólumai egységes gondolati rendszert alkotnak, egymást kiegészítik, s a *Neue Gedichte* ciklusaiiban összeáll a rilkei világkép, amelyben a földi élet a létnek csak egyik formája, s csak a halállal válik teljessé. Az osztrák költő véleménye szerint mindenféle emberi kapcsolat lehetetlenség, a magány feloldhatatlan, s a világ egysége csak az egyénben teremthető meg. Mindez teljesen idegen Kosztolányi romantikus alkatától, ő a képek megszállottja, akatán éppen ifjúkori Heine-olvasmányaitól vezettetve, szereti a retorikus fordulatokat, éppen ezért az osztrák kortárs lírájának absztrakt, fogalmi síkja elkerüli figyelmét, nem gondolatilag értelmezi a verset, hanem kiragad belőle

⁴⁸ Vö. az *Östliches Tagelied* c. vers utolsó versszakát.

⁴⁹ Széll Zsuzsa: *Válság és regény*. Bp., 1970. 50.

⁵⁰ A szép hűtlenek. Bp., 1969.

⁵¹ I. m. 284.

egy képet, egy hangulatot, s arra építi fel a fordítást, nem törődve azzal, hogy időnként éppen a költemény lényege sikkad el.

Rilke *Der König* című szonettje például teljesen száraz leírása egy jelenetnek, amelyben a tizenhat éves ifjú király — V. Károly mint római császár — tanácsnokai körében érzéketlenül ül a trónteremben, s mielőtt aláírja a halálos ítéletet, lassan hetvenig számol. Ez a király, aki mintegy a háttérből elnéz tanácsosai feje felett, s nem érez mást, mint keskeny, hosszú, kemény állán az aranygyapjú hideg láncát, Rilkénél a halál szimbólumává emelkedik, a halálává, amely sem ellenséges érzülettel, sem együttérzéssel nem viselkedik az emberre szemben, hanem maga a részvétlen törvény, amely uralkodik az ember felett.

Rilke:

Der König

Der König ist sechzehn Jahre alt.
Sechzehn Jahre und schon der Staat.
Er schaut wie aus einem Hinterhalt,
vorbei an den Greisen vom Rat.

in den Saal hinein und irgendwohin
und fühlt vielleicht nur dies:
an dem schmalen, langen harten Kinn
die kalte Kette vom Vlies.

Das Todesurteil vor ihm bleibt
lang ohne Namenszug.
Und sie denken: wie er sich quält.

Sie wüßten, kennten sie ihn genug,
daß er nur langsam bis siebzig zählt
eh er es unterschreibt.

Kosztolányi:

A király

Tizenhat éves az ifjú Király
Tizenhat éves s az Állam, a Rend Ő.
Agg hívei közül messze kivál
és lesve, sötétben néz a derengő

terem aranyába és örül,
hogy Ő mindegyikük apja:
azt érzi csak, éles álla körül,
hogy táncol a lánc s a gyapja.

Előtte a halálos ítélet
és vár a Király és nézik a Vének.
Tanácsnoka mind azt mondaná,

hogy vergődik az uruk, pedig
csak csöndesen olvas hetvenig
és akkor írja alá.

Nyugat, 1916. március

Kosztolányi az egész verset a poénra futtatja ki, kiszínezi a képet, lefesti a termet, s míg Rilkénél minden mozdulatlan, ő a végkifejlet előtt még drámai feszültséget teremt („és vár a király és nézik a Vének.”). Az hogy a „die kalte Kette von Vlies”-t félre érti, s az aranygyapjú rend láncából „lánc.s a gyapja” mellérendelést csinál, csak zavaró, de a második versszak betoldása — örül, hogy Ő mindegyikük apja” — a vers meg nem értését bizonyítja: érzelmmel ruházza fel azt, akinek éppen az a lényege, hogy teljesen érzéketlen, senkihez, semmihez nincs köze, elnéz tanácsnokai feje mellett, s azok nem ismerik őt. Kosztolányinál a király, hiába írja a főnevet nagy kezdőbetűvel, nem válik nemhogy a halál, de még az általa szintén nagybetűvel írt Állam és

Rend szimbólumává sem, hiszen azoktól is idegen mindenféle érzelem-megnyilvánulás. Hasonló meg-nem-értésen alapszik a *Gesang der Frauen an den Dichter* című szonett utolsó versszakának betoldása is.

Mit uns geht das Unendliche vorbei.
Du aber sei, du Mund, daß wir es hören,
du aber, du Uns-Sagender sei.

Kosztolányi fordításában az idézet tercina így hangzik:

Mivélünk elmúlik a végtelen.
De légy te száj, hogy halljuk is zenélni,
Te Minket-mondó légy te: légy jelen.

Rilke világnézetében a költészet feladata, hogy szavakba foglalja, ki-mondja a világot, minden élőlényével és élettelen tárgyával egyetemben, s ezáltal megmentse ezeket a mulandóságtól, átváltoztassa őket a halhatatlanság világába. Ezért lesz a költő szimbóluma a száj, amely kimondja a szavakat, s ezért fohászkodnak az asszonyok a költőhöz, hogy a költő őket-mondó szavain keresztül elmúló életük örökkévaló létévé válják. E száj nem zenél, mint Kosztolányinál, hanem mond, s az asszonyoknak nem a költő jelenlétére van szükségük, hanem az ő mulandóságukkal szemben a költő létére, amely az ő létüknek is előfeltétele.⁵²

Kosztolányi Rilkeről szóló tanulmányában az osztrák költő líráját szembeállítja a parnassienek tárgy-költészetével, s Rilke szimbolizmusát magasztalja, elkerüli azonban figyelmét az, hogy Rilke versei, akárcsak Ady lírája, lényegesen különböznek nemcsak a parnassienekétől, hanem a XIX. századi francia szimbolistákétól is, akiknél a szimbólum két síkja, a szimbolizált jelenség és a szimbolizáló kép egyaránt megjelenik a versben, mert még nem bíznak a hasonlatul felhasznált kép szuggesztív erejében, feloldják, megmagyarázzák azt.⁵³ Rilke költészetében ez a feloldás vagy teljesen elmarad — esetleg egy, a szimbolizáló képben szokatlan momentum enged következtetni arra, hogy itt többről van szó, mint a versben bemutatott jelenségről (ilyen például a *Der Panther*), — vagy a két sík a vers egészen keresztül szinte szétválaszthatatlanul összefonódik, a szavak jelentése két-, sőt esetleg még több értelművé válik. Ezt a módszert alkalmazza Rilke például a Kosztolányi által is lefordított *Der Schwan* című versben, amelyben élet és halál egymáshoz való viszonya mint a földön járó hattyú kínlódó esetlenségének és a vízben önmaga igazi elemére talált vízi madár királyi és hanyag méltóságának ellentéte jelenkezik. A Rilke-költemény első versszakában egy szó nincs az életről, amelyet a kép szimbolizál, a költő csak arról a kínlódásról beszél, amit az okoz, hogy meg-nem-tett dolgok nyomasztó súlyától nehézkesen, mintegy megkötözve menni kell valahova, s azt a kínlódást a hattyú még meg-nem-tett földi járásához hasonlítja:

Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden hinzugehn,
gleicht dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.

Ila nem jelölt hasonlat formájában jelentkezne, az egész képet felfoghatnánk a földön járó hattyú esetlenségének. A hasonlat azonban utal valamire, de

⁵² Vö. Brigitte L. Bradley: R. M. Rilkes Neue Gedichte. Ihr zyklisches Gefüge. Bern-München, 1967. 117.

⁵³ Vö. például Baudelaire Az albatrosz vagy Sully-Prudhomme A törött váza c. versét.

még nem tudjuk, mire. A kép szimbolikus jelentése csak a második versszak ellentétesképével („Und das Sterben . . .”) válik érthetővé. Kosztolányi ezzel szemben rögtön a fordítás első sorában megnevezi a szimbolizáltat, s azt a második sorban még meg is ismétli:

Félni egyre, élni vontatottan,
életünk, akár a hattyú útja,
melyet még le sem írt a habokban.

A kínlódás helyére Kosztolányinál a félelem lép, elmarad a kínlódást részint érzékletesebbé tevő, részint okait magyarázó kép, a fordítás harmadik sora pedig teljesen téves irányba visz. Azáltal, hogy a hattyú földi útját a még meg-nem-tett úszással helyettesíti, a szembeállítás lényege (a hattyú a földön és a vizen), s ezáltal a szimbolizált jelenség és a szimbolizáló kép szerves egysége meggyeszenedőbe. Kosztolányinál nem a földi járás kínlódása és az igazi elembe, a vízben való lét tökéletessége állnak egymással szembe, hanem a várakozás és a beteljesülés.

Rilkénél a második versszak szerkezete párhuzamos az elsőével, egy azonosítás után („Und das Sterben, dieses Nichtmehrfassen| jenes Grunds, auf dem wir täglich stehn,”) újabb azonosítás, hasonlat („seinem ängstlichen Sich-Niederlassen — :”) következik; az első két sor megint a hasonlított, tehát az emberi lét síkján mozog, a harmadik sor az első versszak szerkezetét követve visszatér a hasonlóhoz, a hattyúhoz. A két strófát tézis- és antitézisszerű ellentétükben is összeköti az a közös vonás, hogy mindkettő folyamatot (kínlódás, meghalás; a hattyú síkján: járás és leereszkedés) ábrázol, míg a szintézisszerű harmadik versszak (Kosztolányi a *Modern költőkben* a *Nyugat*-beli közléstől eltérően a két tercint tipográfiaiilag elválasztja egymástól) állapotot („während er unendlich still und sicher |immer mündiger und königlicher| und gelassener zu ziehn geruht”) rajzol, s ebben a mozgás nem a hattyúra, hanem az őt befogadó környezetre, a vízre jellemző. A Rilke-vers szerkezete követi az újabb kori német szonett klasszikus — tézis, antitézis, szintézis — felépítését, azzal a Rilkénél gyakran tapasztalható módosítással, hogy itt vagy ott megrövidíti a szonettet, az elemzett versben például elhagyja a két négysoros negyedik-negyedik sorát, hogy ezáltal is a tökéletlenség, befejezetlenség érzetét keltse. A harmónia csak a tercinákban áll helyre.

Kosztolányi ebből a rendkívül zárt és tudatos szerkesztésmódból szinte semmit sem ad vissza. A második versszakba beleszó egy kérdést meg egy megszólítást, s ezáltal megbontja az eredeti vers rendszerének önmagán belüli teljességét:

És meghalni, titkosan elülni,
mily elembe jártunk itt, ki tudja,
mint mikor hattyút látsz elmerülni: —

A megszólítással az olvasót kívül helyezi a vers világán, holott Rilkénél ennek éppen az ellenkezője történik, az ötödik sor — „auf dem wir täglich stehn” — mellékmondata a többes szám első személyű igealakokkal éppen belevonja az olvasót a vers világképébe. Kosztolányi fordításában a második versszak más tartalmi vonatkozásban is erősen eltér az eredetitől: Rilkénél az elszakadáson van a hangsúly, Kosztolányinál azon, amitől elszakadtunk.

A költemény befejezése a fordításban ugyancsak ellentmond a Rilke-vers logikájának. Kosztolányi hattyúja „méltósággal cél felé halad”, holott Rilké-

nél a halál a teljességet jelenti, olyan állapotot, amely által a lét egésszé válik. Innen már nincs további út. Rilke elvont halál-értelmezése azonban érthető módon nem talál visszhangra annál a költőnél, aki úgy szereti a játékot, a könnyedséget, a mindennapok meghittségét, egyszerűen az életet, mint Kosztolányi, a fordítás pedig egy szép Kosztolányi-vers, aminek az élet, halál, hattyú fogalmak összekapcsolásán kívül alig van köze Rilke költeményéhez.

„Rilkissimus”

Az irodalomkritika már nagyon korán ráérez Kosztolányi költészetében Rilke hatására. 1911-ben Ligeti Ernő az *Őszi koncertről* a következőket írja: „Ezekből a vérző versekből fájdalmasan bukdácsol elénk a Kosztolányi meg-sápadó poézise, melyben együtt és egyszerre aszkétaság, cselédsor, érzékiség, hipermnesia és egy szelíd költőre: Rilkére emlékezés hömpölyögnek.”⁵⁴ Ez a megállapítás lassanként közhellyé válik irodalmi köztudatunkban, szinte mindenki leírja, függetlenül attól, hogy ezt a hatást pozitívan vagy negatívan értékeli. Kosztolányi halála után egy-egy utalás erejéig a filológia is minduntalan visszatér erre a párhuzamra: „1908-ból származó versei közül nem egynek sajátos rilkei csengése van; hogy csak két példát említek: a *Halothozó éjek* mintha a *Stundenbuch*, *Az ivó* mintha a *Buch der Bilder* légkörében keletkezett volna” — írja Rónay György.⁵⁵ Kosztolányi összegyűjtött verseinek bevezetésében Szauder József pedig így vélekedik: „Rilkével nem az ifjúkori utánzás idején, mikor különben is inkább Jammeshoz és Werfelhez hasonlít, hanem most [a *Meztelenül* c. kötet keletkezésekor — Sz. F.] válik egyenrangúvá — nehéz elhessegetni a sejtelmet, hogy a *Francia lány* remek struktúrája mennyire az *Archaius Apolló torzóéval* vetekszik . . .”⁵⁶ Ezek a gyakran csak egy-egy mondatban kifejtett nézetek bár azonosak annyiban, hogy elismerik Rilke hatását Kosztolányira, a részletek tekintetében erősen eltérnek egymástól.

Kosztolányi Rilke-fordításainak és Rilkéről írott tanulmányainak ismeretében ezt a hatást magától értetődőnek kell vennünk, hiszen ki tudhatná kivonni magát egy olyan költő búvőköréről, akitől húsz éven keresztül közel száz verset fordít. E hatás azonban nem jelentette azt, hogy Kosztolányiból — mint azt nem kevés rossz indulattal Szabó Dezső írta — „rilkissimus” lett volna. Kosztolányi számára természetesen döntő jelentőségű élmény volt a Rilke költészetével való találkozás, ez az élmény azonban a kezdeti sokkszerű hatástól távolodva szervesen beleépül a megtalált egyéni hangba. A kezdeti időszakban, az első világháború előtt, a még önmagát kereső költő megpróbál Rilke-verseket írni. A Rónay György által is említett *Az ivó* című vers vagy az 1910-ben keletkezett *Az alvó* már címében is Rilkét idézi. Kosztolányi ezekben szinte szolgai módon átveszi példaképe versszerkesztési módszerét, a konkrét cselekvés szimbolikussá emelését, és a kép transzcendentális kitágítását, fogalmi síkba helyezését. Mindkét, a címben is már elvontan megfogalmazott cselekvés e kor központi költői problémáját, a halált idézi. E versek epigonszerűségét maga Kosztolányi is érezhette, mert nem hozta őket nyilvánosságra, csak halála után jelentek meg nyomtatásban.

⁵⁴ Haladás. Kolozsvár. 1911. 45. .

⁵⁵ Kosztolányi és a világirodalom. — A nagy nemzedék. Bp., 1971. 186.

⁵⁶ Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei. Bp., 1962. I. 37.

Van Kosztolányinak három verse a tízes évekből, amelyekről maga is bevallja, hogy Rilke módorában íródtak. Az első kettő (*Lhevine, Színész a ravatalon*), amelyek *Két paródia* összefoglaló címmel jelentek meg, még valószínűleg az első világháború előtt keletkezhettek, nem sokkal Joseph Lhevinne zongoraművész 1913 őszén rendezett budapesti hangversenye után. A harmadik (*Népszónok. Pillanatkép 1918*) alcímében viseli keletkezésének időpontját. Kosztolányi ezekben a játékos kísérletekben ugyancsak a versszerkesztés módszert utánozza. A *Lhevine* első hat sorában arról ír, hogyan ül le a nagy művész a színpadon a zongora mellé, még a hasonlat anyagát („mint kezdő [fiúcska, ki nem érti, mit jelent] a szárnyas zeneszörny”) is Rilkétől (a gyermek és a művész lényegi azonossága) veszi. A hetedik sorban jön a fordulat („mert ami jön, az ősi rend maga”), a jelenséget előbb kitágítja tartalmi vonatkozásban, s itt megint Rilke központi kategóriáit („a Halál s az Élet”) emlegeti, hogy a végén az egész jelenséget a művészet szimbólumává emelje, s egy utolsó fordulattal, az utolsó szóval, a művészetet mint tettet dicsőítse. A *Színésznő a ravatalon* inkább stílusparódia, Rilke csengő-bongó rímeit, gyakori enjambement-jait, sokszor groteszk jelzőit utánozza.

Van azonban e korai Rilke-utánérzések között is olyan, mint például *A lány a sötét szobába megy*, amely a felszíni, szerkezeti és stílusbeli hasonlóságon túl lényegi azonosságot mutat Rilke költészetével, s ezáltal önmagában is hitelessé válik. A szerelemre lobbant lány rajza, akinek arcára is kiül az új, az eddig ismeretlen nagy érzés, s aki körül egyszerre megváltozik a világ, a *Mágia* című kötet legjobb költői teljesítményei közé tartozik. Itt nem két egymástól különböző jelenség erőszakolt összekapcsolásáról van szó, mint *Az ívó* vagy *Az alvó* című versekben, hanem annak az átváltozásnak művészi megfogalmazásáról, amit egy fiatal lányban a szerelem megismerése idéz elő. Ez a vers már átvezet Kosztolányi költészetének abba a rétegébe, amelyben a Rilke-hatás sokkal közvetettebben, finomabb áttételeken keresztül jelentkezik.

Kosztolányi, mint azt a tanulmányok és versfordítások elemzésénél is láttuk, szuverén költő módjára, saját világképének megfelelően átértelmezi Rilkét, kiszűri költészetéből azt, ami ars poeticájába beleillik, s arról, ami ettől eltér, nem vesz tudomást. Magáévá teszi a tárgyak szeretetét, a szegények iránti részvétet, a dolgok és jelenségek szimbólummá emelését, a rímek játékoságát és váratlanságát, de mindezt úgy, hogy szétválaszthatatlanul beleszővi saját egyéni hangnemébe. *A szegény kisgyermek panaszai* sokszor eksztatikus monológjaiban ott érezzük a *Stundenbuch* orosz szerzetesének rácsodálkozását a világra, melynek minden jelenségében istent látja megnyilatkozni. A prerafaeliták „trombitáló, hegedülő pufók angyalai” és „zongorázó szentjei”, akiket Kosztolányi a *Stundenbuch*-ban vél viszontlátni, a szabadkai kisgyermek képzeletében is meg-megjelennek. Az a „bús pesti nép”, amelyet Kosztolányi *A bús férfi panaszai*-ban megénekel, alig különbözik azoktól a párizsi szegényektől, akik a *Das Buch von der Armut und vom Tode* lapjain tengetik nyomorult életüket. Időnként még egy-egy konkrét gondolat is visszacseng: *A nagyvárosban éltél, hol a bőrzék* kezdetű versben például ezt olvashatjuk:

„Mit tudják ők, hogy hol van ama méhes,
amelyre most a déli csönd alászáll”.

Rilke *Denn, Herr, die großen Städte sind* kezdetű versének harmadik strófája Kosztolányi fordításában így hangzik:

„A gyermekek itt ablaklépcsőn nőnek
s egyhangú árnytól bús pici szívök
és nem tudják, hogy künn az ébredő reg
dallal, virággal köszön a mezőnek —”

Kosztolányi, akárcsak Rilke, a szegénységet erénynek, belső gazdagságnak tekinti („Mert a szegénység lelkünk ből a nagy fény . . .” —hangzik Kosztolányi fordításában Rilke egyik verse), s ennek elvesztéséről panaszskodik a *Boldog, szomorú dalban*: „De néha megállok az éjen, /gyötrődve, halálba hanyatlón,/ úgy ásom a kincset a mélyen, /a kincset, a régit, a padlón,/ mint lázbeteg, aki föleszmél, /álmát hüvelyezve, zavartan,/ kezem kotorászva keresgél, /hogy, jaj, valaha mit akartam./ Mert nincs meg a kincs, mire vágytam, /a kincs, amiért porig égtem./ Itthon vagyok itt e világban,/ s már nem vagyok otthon az égben.” A *Meztelenül* kötet *Szegények* című versében szembeállítja önmagát a szegényekkel, s e szembeállításból a szegények kerülnek ki erkölcsileg győztesen:

„Óvják ők azt, ami élet,
félreteszik, amit csak megérintett,
mint azt a siralmas bádogdobozt, amelyben
cigarettát tartottak valaha mások.
A szegények virrasztanak,
vigyáznak mindenre,
élnek tehelyetted is,
és nem felejteneik.”

Ezek a sorok ugyancsak Rilkére emlékeztetnek. „Sie sind wie Wächter bei erhängten Schätzen, die sie bewahren”⁵⁷ — írja Rilke a *Stundenbuchban*. Van azonban egy lényeges különbség Kosztolányi és Rilke szegényember-versei között. Rilkétől idegenek ezek a szegények, akik kórházak kapui előtt várják a behocsáttatást, hogy ott az egyéniségétől megfosztott tömeg-ember „kis halál”-át halják. Az a szegénység, amely a belső gazdagságot, azt a bizonyos belülről jövő fényt jelenti, nem a valóságos szegénység, hanem egy elképzelt ideális állapot, melynek megvalósítását istentől kéri: „nur mach die Armen endlich wieder arm” — sóhajt fel az egyik ima végén a *Stundenbuch* orosz szerzetese. Kosztolányi azonban nemcsak együttérez ezzel a szegény néppel, hanem szószólója akar lenni: „Bármerre mennék, ide visszatérnék, |bármerre szállnék, átkozott, szegény nép,| a gondodat kiáltaná a szám”. Kosztolányi nem egy absztrak szegénységről ír, mint Rilke, hanem a „bús pesti nép”-ről, amely azon a „bús föld”-ön él, ahol Kosztolányi is otthon van, a hazájában. S éppen ez a Kosztolányi számára szent fogalom az, ami Rilkének üres absztrakció. A hazához, a nemzethez való hozzátartozás érzése a magyar irodalomban az a kapocs, amely még akkor is, amikor már sem a család, sem a szerelem nem tudja feloldani az elidegenedést, még fenntart egy vékony összekötő szálát lélek és lélek között, s ez az a pont, amelybe megkapaszkodva embernek lehet maradni az embertelenségben. Ez teszi Kosztolányi és Rilke költészetét is, minden látszathasonlóságuk ellenére oly különbözővé, hogy szinte igazat kellene adnunk Tóth Árpádnak, amikor azt írja, hogy Rilke és „Kosztolányi csak annyi közösséget mutatnak, mint bármely más két modern költő, akikben túlságosan finom az idegmunka érzékenysége”. Tóth Árpád megállapítása válasza Szabó Dezső cikkére, szándékoltan fogalmaz élesemben. Rilke hatását Kosztolányi költészetére természetesen nem tagadhatjuk, hiszen a már említ-

⁵⁷ „És örök ők, kik zárt kincset vigyáznak, / Mit őriznek.” Kállay Miklós fordítása.

tetteken kívül a *Mák* című kötet *Arckép és Ádám*, a *Kenyér és bor*, *Anyák* vagy *Szonett egy szoborra, mely az álló Dantét ábrázolja* versein keresztül a *Meztelenül* | *Őzvegy a villamosban*, *Lankadt ibolya* és a *Számadásnak Szeptember elején* című költeményéig mindenütt fel-felbukkan egy-egy olyan kép vagy versszerkezet, amely Rilkének emlékeztet, a rilkei rímekről vagy csupán érezhető, de filológiaiilag ki nem mutatható verszenéről nem is beszélve. Mégis Kosztolányi költészete egészen más, mint osztrák kortársáé, mert másképp látja a világot. Rilke aszkéta, aki az élet teljességét a halálban látja, s várja annak bekövetkezését, a dolgokat nem önmagukért szereti, hanem csak költői tárgyat lát bennük, egyedül bolyong a világban, s tartósan nem köti senkihez, semmihez semmi. Kosztolányi szereti az életet és az embereket, fél a haláltól, a tárgyakat nem az elvont ideák világában szemléli, hanem az emberhez kötődő meghitt kapcsolatukban. Kosztolányi és Rilke körülbelül úgy viszonylanak egymáshoz, mint két lírai alteregójuk, a távoli orosz kolostor szerzetese és a szabadkai szegény kisgyermek.

Krónikáink és a III. András-kori rendi intézmények friauli-aquileiai kapcsolatairól

GERICS JÓZSEF

III. András uralma köztudomás szerint a korai magyar rendiség rövid virágzásának ideje volt. A magyar nemesség még alkalmatlannak, éretlennek bizonyult a rendiség intézményeinek hordozására, életben tartására és a formái közt való szervezkedésre. Ez a körülmény András halála után a túlfejtett, vagy inkább túlfejlesztett politikai rendszer pusztulását okozta. Megmentésével a püspöki kar Károly idején évtizedeken át hiába próbálkozott. A nemesség érdektelenül szemlélte ezeket a kísérleteket, Károly pedig nem tűrte, hogy hatalmát az egyház ilyen módon korlátozza.

András a maga trónra ültetését és királyságának megtartását a különféle rendű és rangú ellenfelekkel szemben főként a korabeli főpapoktól kapott, nagyjában egyhangú és következetes támogatásnak köszönhette. Számukra András trónra kerülése a hatalom kezükbe ragadásának alkalma volt és nem mulasztották el a IV. László halálával önmagától kínálkozó lehetőséget. Mintha megfelelően fel is lettek volna készülve ilyen fordulatra. Hatalmukat az általuk koronájához segített király uralmon maradása és befolyásuk alatt tartása érdekében gyakorolták, az európai rendiség intézményeinek fejlett formái között. Ez utóbbiak adtak keretet a birtokos nemességnek törekvéseik számára való megnyeréséhez, politikai cselekvésre szervezéséhez és a báróktól való leválasztásához. A XIII. század legvégén keletkezett törvények vizsgálata egyértelműen tanúsítja, hogy a püspöki kar volt az egész rendszer spiritus rectora. A III. András-kori püspöki kar minden esetre elég erős és hatalmas volt ahhoz, hogy megkíséreljen saját szempontjai szerint aránylag önálló politikát folytatni, és hogy magát mindenképpen többnek tekintse akár a pápa, akár a magyar király akaratának pusztá végrehajtójánál.

Legmarkánsabb képviselői az 1260-as évektől kezdve képzett jogászokként a király és a királyné szolgálatában, a kancellária beosztásaiban, diplomataként, az államkormányzat különböző őrhelyein szereztek érdemeket. Jogász-öntudatuk erős volt és szerepüket igen nagyra értékelték. Tevékenységükre vonatkozó, büszke ítéletüket alighanem sokuk nevében fogalmazta meg annak az 1275. évi oklevélnek az arengája, amellyel IV. Lászlótól Pál veszprémi prépost, doctor legum, a későbbi pécsi püspök kapott nagy adományt. Eszerint „amplitudini congruit sacrae regiae maiestatis viros doctrinae dapibus refectos suae extollere munificentiae donativis, ut dum infra regni septa suae luculenta scientiae doctrina extirpatis vitiis, plantando virtutes velut splendor fulserint firmamenti, quasi stellae in perpetuas aeternitates mansuri per legitimos tramites calumpniantium iniquitates expellentes ad iustitiam valeant plurimos erudire.”¹

Az arenga mondanivalóját akkor érthetjük meg a legjobban, ha tisztázzuk forrásait, és hozzájuk való viszonyát. Egyik forrása kétségtelenül Justinianus *Institutio*inak publicatioja. Eszerint „princeps Romanus victor existat non solum in hostilibus proeliis, sed etiam per legitimos tramites calumpniantium iniquitates expellens...”

A császár itt említett funkcióját az arenga egészen Azo szellemében nyilvánítja a jogtudósok feladatává.²

Az arenga hosszabb részét a Liber Extra-ból, illetve III. Honorius pápa *Super Speculam* constitutio-jának első fejezetéből kölcsönözték, amely egyébként eltiltja a római jog párizsi tanítását és amelynek hajdan egységes szerkezetét a Liber Extra három részre tagolva tartalmazza. (X,5,5,5; X,3,50,10; X,5,33,28.) Az arenga a következőket vette át a constitutióból: „ab ecclesiarum praelatis et capitulis ad theologiae professionis studium aliqui docibiles

¹ Hazai Okmánytár V. 52.

² Azo szerint ti. a római jog *maiestas*-a „iuris professores per orbem terrarum fecit solemniter principari et sedere in imperiali aula, tribus et nationes, actores et reos ordine dominabili iudicantes.” Id. W. Fesefeldt, *Englische Staatstheorie des 13. Jahrhunderts*. Henry Bracton und sein Werk. Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft 33. Göttingen, 1962. 94.

destinentur, qui cum docti fuerint, in dei ecclesia velut splendor fulgeant firmamenti, ex quibus postmodum copia possit haberi doctorum, qui velut stellae in perpetuas aeternitates mansuri ad iustitiam valeant plurimos erudire.”³

Ezeknek a szavaknak a körmönfont, alig észrevehető módosításával a római jogi doktor Pál részére szóló arenga a jogászok „infra septa regni” szerepét magasztalja olyan bibliai kifejezésekkel, amelyek eredeti összefüggésükben a teológusok „in ecclesia” helyére vonatkoztak. A jogász-hivatásnak ez az értékelése Barbarossa és II. Frigyes ideológiai örökségének része. Pál a jogászoknak a rex és a regnum szolgálatában szerzett érdemeit nyilván a maga és kancellária-beli kollegáinak tapasztalata nyomán ünnepelte vagy ünnepeltette így.

Ezeknek a klerikusoknak a királyhoz való viszonya és hűsége különféleképpen alakult, sokban függött a király egyházpolitikájától. Az bizonyos, hogy a magyar király és egyházi rendű jogtudósai közti kapcsolatot nem lehet például a francia „jog lovagjai” és Szép Fülöp viszonyához hasonlítani, amelyet Guillaume Nogaret így jellemezett: „... nos diximus esse domesticos et familiares regis, sed milites, qui milites regis ex eo quod per regem sunt in suos milites recepti, habent inde nomen honoris et dignitatis et se milites regis appellant.”⁴ A magyar királynak világi jogtudósai nem voltak, jogászklerikusainak tőle való függése pedig egyáltalán nem volt olyan korlátlan és kizárólagos, mint a francia király klerikusaié uruktól, és állásfoglalásukat gyakran erősebben befolyásolta papi hivataluk, mint a királynál vállalt szolgálatuk. Ez a tény kétségtelenül a két országra jellemző feudális fejlődés eltérő útjának következménye volt.

Annakra kiélezett és súlyos helyzetben, mint pl. Kun László idején a jogtudós klerikusok állásfoglalása legalábbis megoszlott. Főpapi székekbe jutott, befolyásos csoportjuk megrettenve László antiklerikális politikájától és félpogány magatartásától, nagy javadalmuk miatt Róma iránti lekötöttségüktől vezettetve, vagy kegyéből még nagyobbat is remélve, a király ellenzékének élére állt. A király hűségén is maradtak jogászok, feltehetően mindenekelőtt azok, akik mindent neki köszönhettek és tőle vártak, akiknek egzisztenciája őhöz volt kötve. Közéjük tartozhatott László krónikása, Kézai mester is.

Kézai nemcsak királya oldalán maradt a zivataros időkben, hanem ügyének propagandistája is lett. Emellett klerikus mivoltát sem tagadta meg, hanem történelmi mezbe burkolva azt is előadta, milyen kardinális kérdésben kell az egyház érdekeit szerinte a királynak is tiszteltben tartania. A királynak az egyház szolgáncpeihhez, tágabban fogalmazva, az egyházi vagyonhoz való viszonya volt ez a kérdés.

Simon mester ti. a kun törvények hozatalának körülményeit visszavetítette a XI. századba, és kifejtette, hogy István király a pápától kapott felhatalmazás alapján megváltotta a foglyokból lett összes szolgáncpeket, már ti. azokat, akiket a magyaroknál megtalált, „azok kivételével, akiket az ország nemesei egyházaknak adtak birtoklásra.”⁵ Kézai itt az egyházjog fontos tételeinek István általi önkéntes betartásáról adott számot. Az egyház szolgáncpét hangsúlyozottan a hívők adományaiból származtatja. A Liber Extra szerint „oblationes... dicimus quaecunque de propriis et licitis rebus ecclesiae a fidelibus offeruntur. Quicunque igitur eas per manum vel potestatem saecularem obtinet, ... contra Deum et contra sanctorum patrum nititur sanctiones...” (X,5,40,13.) Egy másik forráshely az egyház manciplumára is kiterjeszti az elvet: „Quod enim semel Deo consecratum est, ad humanos usus iam transferri non decet (var.: potest)” (X,3,19,3.). III. Ince a lateráni zsinaton elvi álláspontként mondotta ki: „... laicis quamvis religiosi, disponendi de rebus ecclesiae nulla sit attributa potestas, quos obsequendi manet necessitas, non auctoritas imperandi.” Ezért erősen fájlalja, hogy egyes világiak „immun-tatem ecclesiasticae libertatis... non formidant suis constitutionibus vel potius destitutioni-

³ X,5,5,5. Vö. Dan. 12,3. 1957-ben megjelent tanulmányomban (Adalékok a Kézai Krónika problémáinak megoldásához. Annales Univ. Sc. Budapestinensis de R. Eötvös nominatae, Sectio Historica. I. Bp. 1957. 116.) az arenga forrásai közül még csak az Institutiones említett helyét ismertem fel és mutattam be.

⁴ Idézi H. Wieruszowski, Vom Imperium zum nationalen Königtum. Aalen, 1965.² 116.; 101. jegyzet.

⁵ „... et ecclesiae regni sui eius committo arbitrio ordinare... captivos per eundem redemptos ei solummodo possidere.” Propter quod omnes redemit, quos potuit ab Hungaris invenire, praeter illos, quos regni nobiles ecclesiis dimiserant possidere.” SRH I. 193. — A kun törvények hatására ld. Erdélyi L., Krónikáink atyja, Kézai. Szeged, 1933. 24–25. — Kézainak azok a megjegyzései (SRH I. 194.), amelyek szerint a pápa megengedi a keresztény uraknál pogány rabszolgák tartását, mert az egyház azt akarja, hogy a pogányok alattvalói legyenek a keresztényeknek, a Liber Extra III. Incétől származó, egyik kánonjának félremagyarázott szövegén alapulhatnak. Eszerint „(Iudaei) tanquam servi a Domino reprobati, in cuius mortem nequiter coniarunt, se saltem per effectum operis recognoscant servos illorum, quos Christi mors liberos et illos servos effecit.” (X,5,6,13.)

bus inpugnare, non solum de alienatione feudorum ac aliarum possessionum ecclesiarum et usurpatione iurisdictionum, sed etiam de . . . aliis, quae iuri spirituali annexa videntur, illicite praesumendo.” Ezért az olyan ügyleteket, amelyek „sine legitimo personarum ecclesiasticarum assensu . . . occasione constitutionis laicae potestatis” jöttek létre, érvénytelennek nyilvánítja, és egyházi fenytéket helyez kilátásba az ellenkező módon cselekvőknek. (X,3,13,12.). Simon mester tehát a konkrét esetben az egyházzal tökéletesen összhangban álló eljárást tulajdonít az *egyházi vagyonjog* dolgában Istvánnak. Vele Kézai elismerteti, hogy földesúri minőségében az egyház a maga népeivel jogi szempontból mint neki tett ajándék tárgyaival, hadifoglyok szabadságukat vesztett ivadékaival áll szemben, aminek messzeszenő következményei voltak a népek státusára nézve. István állítólagos fellépésének paradigma-szerű jelentősége minden esetre meghaladta az adott ügyet. Többről volt szó, mint az egyház jog meghatározott kánonjainak való megfelelés, jóllehet ennek fontossága sem hanyagolható el. Kézai ti. Hartvik szavait túl hajtva, az egyházak szervezésében szabad kezét (arbitrium = szabad belátás) biztosított Istvánnak a pápával. István azonban mégsem élt az egyháznak adott foglyok szabadonbocsátásában vagy megváltásában a kapott felhatalmazással, *a maga jószántából* tartotta meg az egyház servusaira vonatkozó kánonokat, amelyek alól a pápa felhatalmazása tulajdonképpen mentesítette volna. Az Istvánnak a Hartvik-legenda szerint az egyházszervezésre adott pápai felhatalmazás felidézése a gestában Kun László hazai egyházakra vonatkozó és a pápai legátus által figyelmen kívül hagyott királyi jogosítványainak védelmét szolgálta.⁶ Kézainak az egyházi rab-szolgák meghagyására vonatkozó mellékmondata azonban azt is sugallja, hogy jogosítványait a király ne aknázza ki a maguk egészében. Simon mester itt Istvánra hivatkozva talán azt a fel-fogását akarta óvatosan kifejezni, hogy az egyházzal szemben éppúgy helyén való a királynak önmagától korlátoznia hatalmát, mint a nemesi komunitással szemben, amelynek hozzájárulása (assensus) nélkül egyébként még pápai rendelkezés sem érvényesülhetett.⁷

László politikájának kéréllhetetlen ellenfele és az egyház törekvéseinek előharcosa köz-tudomás szerint Ladomér esztergomi érsek volt. Ő 1288 körül a pápához intézett levélben adta elő a magyar egyháznak a királytól elszenvedett sérelmeit. Panaszírata annak is érdekes emléke, hogyan forgatták a kíméletlen harcban László ellen is, mellette is a jogtudomány tollát és kard-ját. A levél szerint a király kijelentette az érsek megbízottainak: „Ipse mihi sum lex nec aliquo-rum astringi patiar legibus sacerdotum . . . Non est domini vestri legem nobis impendere, sed impositam per nos sequi: obsequendi eum manere debet necessitas, non auctoritas imperandi.”⁸

A király állítólagos szavainak mintáit aránylag pontosan meg lehet jelölni. Az egyik forrás pogányokra vonatkozó bibliai hely: „Gentes enim legem non habentes ipsi sibi sunt lex” (Rom. 2,14.), a másik a Liber Extra már idézett, és Kézai által szintén alighanem figyelembe vett részlete: „Laicis . . . disponendi de rebus ecclesie nulla sit attributa potestas, quos obse-quiendi manet necessitas, non auctoritas imperandi.” Az érsek által vád tárgyává tett kijelentés így nem hangozhatott el László szájából. Ő a bibliából és a kánonjogból nem lett volna képes idézni. A hírnek mégis van bizonyos forrásértéke. Nem nehéz ti. felismerni benne azt az álruhát, amelyet Ladomér levele vagy a „princeps legibus solutus” Róma és a hazai főpapság számára elfogadhatatlan, legista értelmezésének, vagy talán a „lex animata in terris” elvnek szabott. A levél a királyi hatalomról olyan nézeteket közöl és magyaráz tendenciózus módon, a pápai kúria számára gyűlöletes formában, amelyek királyhű udvari klerikusokra lehettek jellemzők. Ők azonban aligha fejezték ki felfogásukat a levél szerinti formában. A forma, bibliai ige és kánonjogi szentencia *ilyenfajta* idézése csak képzett jogásztól származhat, ti. Ladomértól vagy valamelyik munkatársától, de semmiképpen sem az uralkodó hívtől. Ő ugyanis nem jellemez-hette volna ura véleményét ilyen módon, visszajukra fordított bibliai és dekrétális-idézzel. A panaszírat a királynak tulajdonított nézeteket mindenképpen úgy adja elő, hogy Rómában súlyos megbotránkozást keltsen. Királyhű jogtudósok bizonyosfajta államfelfogását valóhat-ták itt be más felfogású jogászok.

Ladomérnak a királyi hatalomhoz való viszonya III. András idején változott meg szinte gyökeresen, vagyis amikor olyan uralkodóval volt dolga, aki kénytelen is volt és kész is volt a hazai főpapsággal együttműködni.

Egy 1291. évi oklevélből az is kitűnik, milyen értelemben volt elfogadható Ladomér és az egész hazai püspöki kar, de feltehetően az ausztriai főpapság és világi feudális urak számára is a *princeps legibus solutus* elve.

Annak a békészerződésnek az arengájáról van szó, amelyet 1291-ben András király és Albrecht osztrák herceg megbízottai intituláltak és kötöttek. Közülük szempontunkból Lado-mér esztergomi és János kalocsai érsek, mint magyar, Wernhard passauai és Leopold seckau

⁶ Gerics i. m. 128.

⁷ SRH I. 192 193.

⁸ Kiadta Karácsonyi J. Századok, 1910. 7.

püspökök, mint osztrák meghatalmazottak a nevezetesesek. Az oklevél szerint „prepotentibus terrarum principibus lege solutis gloriam esse summam cervices suas a legum ut dictum est necessitate liberas ydonee sponteque subicere iugo legis sibique felicem necessitatem ad meliora compellentem iuxta divinarum oracula paginarum imponere sacro conscripta suggerente spiritu iura clamant.”⁹

Az arenga olyan elvet fogalmazott meg, amely kedvelt jelszava volt II. Frigyes törvényhozásának, Aquinoi Tamás is hangoztatta, a XIV. század elején pedig Johannes Monachus a pápa és a bíborosi testület viszonyában a kardinálisok egyházkormányzatra gyakorlandó befolyásának argumentumául alkalmazta.¹⁰

A békeoklevélben kifejtettekhez részben hasonló gondolatokat idéz a német király hatalmáról I. Rudolf 1281. évi adománylevelének arengája, amelynek megadományozottja két fia, köztük az az Albrecht, akinek megbízottai az 1291. évi békét kötötték. Voltak ezen kívül Rudolfnak olyan királyi notariusai, akik utóbb Albrecht osztrák herceg kancelláriájának szolgálatába állottak. Nincsen kizárva tehát, hogy az 1291. évi arenga valamilyen módon kapcsolatban van Rudolf 1281. évi oklevelével. Ez az esetleges kapcsolat azonban mégsem gátolja a békeszerződés arengájának a magyar megbízottak nézeteit is kifejező dokumentumként való

⁹ Urkundenbuch zur Geschichte des Burgenlandes und der angränzenden Gebiete . . . Ed. I. Lindeck-Pozza, Graz-Köln, 1965, Bd. II. 251.

¹⁰ Eltekintve a „princeps legibus solutus” formulától, még nem sikerült megállapítanunk olyan közvetlen forrásokat és mintákat, amelyeket az arenga szó szerint követne. Bónis Gy. a *lex Digna* hatására gondol: Középkorijogunk elemei. Római jog—kánonjog—szokásjog. Bp. 1972. 118. 59. j. — Lex Digna: „Digna vox est maiestate regnantis legibus allegatum se principem profiteri. Adeo de auctoritate iuris nostra pendet auctoritas, ut revera maius imperio est submittere legibus principatum. Et oraculo praesentis edicti, quod nobis licere non patimur, aliis indicamus.” (C. I, 14,4). Az arenga szövegére közvetve lehetett hatással éppen úgy, mint a C.6,22,3. („Ex imperfecto testamento nec imperatorem haereditatem vindicare posse saepe constitutum est. Licet enim lex imperii solemnibus iuris imperatorem solverit, nihil tamen tam proprium imperii est, quam legibus vivere.”) vagy a Dig.32,1,23. („Ex imperfecto testamento legata vel fidei commissaria imperatorem vindicare inverecundum est; decet enim tantae maiestati eas servare leges, quibus ipse solutus videtur.”)

Summa Theologica, I,2,96,5: „at tertium dicendum quod princeps dicitur esse solutus a lege quantum ad vim coactivam legis: nullus enim proprie cogitur a seipso: lex autem non habet vim coactivam, nisi ex principis potestate; sic igitur princeps dicitur esse solutus a lege, quia nullus in ipsum potest iudicium condemnationis ferre, si contra legem agat . . . dicit Glos. quod rex non habet hominem, qui sua facta diiudicet: sed quantum ad vim directivam legis princeps subditur legi propria voluntate: secundum quod dicitur extra de constitutionibus cap. 'Cum omnes' . . . et in Codice Theodosius et Valentinianus Imp. . . . scribunt: 'Digna vox' . . . Improperatur etiam his a Domino, 'qui dicunt et non faciunt' et 'qui aliis onera gravia imponunt, et ipsi nec digito volunt ea movere' . . . unde quantum ad Dei iudicium princeps non est solutus a lege quantum ad vim directivam eius, sed debet voluntarius, non coactus legem implere. Est etiam princeps supra legem, in quantum, si expediens fuerit, potest legem mutare, et in ea dispensare, pro loco et tempore.” Id. R. W. és A. J. Carlyle, A History of Mediaeval Political Theory in the West, Edinburgh—London, 1928. V. k. 475—476. A pápával kapcsolatban Johannes Monachus így tette fel a kérdést a XIV. század elején írt Apparatus in Librum sextum-ban, ad «de fratrurn nostrorum consilio» in c.4, VI^{to} De haereticis V.2: „Quaero, an haec sint verba voluntatis, congruentiae, decentiae, vel necessitatis. Scio, quod Coelestinus papa V. multas abbatias, episcopatus et superiores dignitates contulit sine fratrurn consilio. Et coram successore fuit iste articulus in dubium revocatus. Et dixi tunc decere, ut quod papa mandat in suo canone aliis, id observari non negligat. Mandat enim, quod episcopi, abbates et superiores saltem ardua ecclesiarum suarum ordinem de consilio fratrurn suorum; alias non teneat, quod agitur . . . Et scio, quod dictae collationes fuerunt cassatae, praesertim quia coetus cardinalium erat in hac possessione, quod ardua negotia de eorum consilio tractanda et terminanda, et multis iuribus dicitur «de fratrurn nostrorum consilio». Et licet princeps sit solutus legibus, tamen secundum leges, ipsum vivere decet: C. de leg. I. digna; ff. de legatis III. I. ex imperfecto; instit. quib. mod. test. infirm. in fine. Et optime habetur 9 dist. iustum; XII. qu. 2 non liceat; et patere legem, quam ipse tulerit, supra, de constit. cum omnes. Et omnem indecentiam in principe (qui est omnium director) dico impossibilem, saltem moris . . . Et Benedictus papa XI. statuta, quae dedit Marchianis Bonifatii papae (!) absque consilio fratrurn, quia ardua tangebant, fuerunt suspensa, licet multa iusta in dictis statutis contenta. Nam defectus in persona facientis vel in numero necessario reddit factum inutile.” Id. J. B. Säg Müller, Die Thätigkeit und Stellung der Cardinäle bis Papst Bonifaz VIII. Freiburg im Br. 1896. 222—223.

felhasználását. Az oklevél ti. római-kánoni terminológiával körülírt jogosítványt is biztosít Andrásnak, erről pedig bizonyos, hogy a magyar király meghatalmazottainak vívmányaként foglalták a szerződésbe. Az oklevelet „elégge viharos, olyan tanácskozás után, amelyet az ügy fontossága is kívánt,” szövegezték meg. A szintén római-kánoni alapvetésű arenga mondani-valója tehát meg kellett, hogy feleljen a magyar királyt képviselő két jogtudós érsek, a hajdani bolognai jogtanulól Ladomér és a kánonjogi doktor János véleményének is.¹¹

Az 1291. évi békekötés a külpolitika olyan eseménye volt, amely nemcsak a két uralkodót, hanem rendi orientáltságú tanácsosaikat is közelről érintette és állásfoglalásra készítette.

András esetében ez természetes volt, és küldöttei között első helyen szerepelt a két érsek, a hazai rendi mozgalom és törvényhozás úttörője. Közreműködtek azonban Ausztria leghatalmasabb földesurai is, mint a herceg ama szélesebb, „esküdt” tanácsának tagjai, amelyet az urak nagy elégedettségére egyébként Albrecht igyekezett minél ritkábban összehívni, és háttérbe-szorítani az ő különleges bizalmát élvező tagokból álló, „titkos” tanácsnak a javára.¹²

A békeszerződés oklevele ezért alkalmas lehetett arra, hogy benne mind az osztrák, mind a magyar küldöttek ünnepélyesen kifejezhessék a törvény által elvileg nem korlátozott uralkodói törvényeknek való kíváncsán *önalávetésére* vonatkozó, közös nézeteiket. Ladomér és János érsek itt előadhatta, milyen értelemben lehet szerintük az uralkodó „legibus solutus”. Mondani-valója alapján az arenga mottóként állhatna András 1290–91. és 1298. évi törvényének élén is.

András törvényhozása és a rendiség intézményei természetesen nem egyszerűen a két érsek nevéhez fűződtek. Megmutatkozik ez abból is, hogy a monumentális 1298. évi törvényt Ladomérnak 1297–1298 fordulóján bekövetkezett halála után hozták, és a János érsek irányítása alá került püspöki kar éppen ekkor fejtette ki legintenzívebb államszervező tevékenységét. Ezt Ladomér utódának, Gergely választott érseknek Andrástól való elpártolása sem volt képes megakadályozni. A magyarországi egyház vezető köreit a két érsek nevével jellemzett törekvések ahhoz elég mélyen áttárták, hogy egyetlen főpaprak a szembefordulása, ha még olyan fontos székét kormányzott is, ne juttathassa zátonyra társainak politikáját.

A XIII. század végi rendiség intézményei, mondhatni, meglehetősen bontakoztak ki András uralma idején, hanem már trónraléptekor a maguk kiforrottságában, teljes vértetben lépnek elének a törvényből és az oklevelekből. Az, ami András megkoronázásával kezdődött, egészen más és új volt, mint az, ami a IV. László-kori gyűlések gyakorlatából és intézményeiből önmagától, spontánul következhetett volna, várható lett volna. Az egész rendszer intézményeinek előzmény nélkülsége, kész formáinak váratlan (szinte egyik hónapról a másikra való) megjelenése, tíz éven át való működése, András halálával történt összeroppanása és folytatásának elmaradása arra vall, hogy részleteiben gondosan kidolgozott, valahol másutt már életképesnek bizonyult kormányzati struktúra Magyarországon való meghonosítását kísérelték meg, olyanét, amely nem következett szervesen a megelőző hazai társadalmi és intézményi fejlődésből.

Alkotmánytörténetünk nem egyszer kereste ezt a közvetlen mintát. A kutatók tekintete szinte magától irányult mindenekelőtt Velencére, András tulajdonképpeni hazájára, oda, ahol az oligarchia éppen a XIII. században kormányzati szempontból szinte utolérhetetlen tökéletességgel és eredménnyel korlátozta és kötötte meg a doge, az államfő hatalmát. Eleve valószínűnek tűnhetik, hogy Andrást a velencei viszonyok önmagukban is hozzászoktathatták az uralkodó jogkörének szigorú korlátozásához és tanácsosai véleményéhez kötéséhez. Ez szinte természetessé válhatott számára, annál inkább, mert anyja családjának, a Morosini-háznak a tagjai a velencei oligarchia vezető képviselőihez tartoztak. Ezek a körülmények azonban főként a királyt tették alkalmazkodóvá, hangolhatták engedékenységre hatalmának korlátozása és az őt trónra segítő püspöki kar követelései iránt. A magyar püspökök elsősorban mégsem jellegzetes velencei intézményeket igyekeztek átültetni.

Mindenekelőtt az a velencei népgyűlés, a *contio*, amely formai szempontból a legközelebből volna rokonítható a III. András-kori szisztéma alapintézményével, az országgyűléssel, jelentőségét a XIII. század végére már régen elveszítette.¹³ Nem szolgálhatott tehát inspiráló, eleven példaként az országgyűlési rendszer megerősítéséhez. Hasonlóképpen nagyon fontos különbség a magyarországi helyzettel szemben, hogy a velencei papságnak, mint testületnek a XIII. században már semmiféle szerep sem jutott a kormányzatban és az alkotmányban, még a patriarchának sem.¹⁴ Velence ebben a tekintetben éppen nem vonzó, hanem taszító példa lehetett az

¹¹ I.d. erről a Századok 1969. 637. oldalán olvasható megjegyzéseket.

¹² A. Dopsch, Die Bedeutung Herzog Albrechts I. von Habsburg für die Ausbildung der Landeshoheit in Österreich, 1282–1298. Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte des Mittelalters, Gesammelte Aufsätze, 1928. Wien, 88–99.

¹³ G. Maranini, La costituzione di Venezia dalle origini alla Serrata del Maggior Consiglio, Venezia (1927.) 147–150.

¹⁴ Uo. 107–108.

akkori magyar püspöki kar szemében. Ezért a közismert velencei kapcsolatok ellenére sem állítható, hogy az ottani berendezkedés a III. András-kori magyarországi kormányzati rendszernek éppen intézményi szempontból mintája lett volna.

Azt sem volna jogosult feltenni, hogy az 1287. évi aragóniai ún. úniós privilégiumok és az őket kikényszerítő rendi megmozdulások példái közvetlenül befolyásolták a magyar főpapságot.

Erre a feltevésre elsősorban az 1287. évi II. privilégium és az 1290–91. évi törvény évenkénti Cortes, illetve országgyűlés tartására vonatkozó, kétségtelenül rokon rendelkezései indíthatnak.¹⁵ Az úniós privilégiumnak az a rendelkezése, hogy az évenkénti gyűlésen a király tanácsába részben vagy egészen új tanácsosokat kell választani, ha a Cortes jónak látja, különösképpen párhuzamba állíthatóan mutatkozik a magyar törvénynek azzal a cikkelyével, amelynek értelmében évente az országgyűlésen meg kell vizsgálni a bárók tevékenységét, a király és tanácsosai ítélete szerint jutalomban vagy büntetésben kell őket részesíteni. A két rendelkezés rokonsága azonban inkább csak felületi: az aragon privilégium a választott tanácsosok tevékenységének a gyűlés általi megvizsgálását rendeli el közvetve, András törvénye szerint pedig éppen a tanácsosok döntenek a bárók felett, vagyis Magyarországon nem a választott tanácsosok felelősségrevonásáról van szó, hanem a fordítottjáról.

Gyökeresen eltérnek az aragon privilégiumoktól és András törvényeinek azok a cikkelyei is, amelyek a király ellen alkotmányellenes uralkodás esetén hozandó rendszabályokról szólnak. Az 1287. évi privilégium ti. tételesen felsorolja azokat a várakat, amelyeknek átadását a király megigéri a rendek kezébe, azzal a felhatalmazással, hogy a biztosított kiváltságnak általa való megsértése esetén ezeket el kell veszítenie, az aragon urak pedig az említett várakkal a sajátjukként bánhatnak, sőt akár más királynak vagy úrnak is átadhatják. Az I. privilégium még arra is feljogosítja őket, hogy a cikkelyek be nem tartása esetén Alfonz helyett hűtlenség nélkül más királyt is válasszanak.¹⁶

A magyar főpapság a királlyal szemben ilyen szankciókra nem gondolt: az 1290–1291-i törvényben Andrásnak királyként való elismertetése volt a legfőbb gondja, az 1298. évi törvényben pedig egyenesen kötelezték a királyt az ország elidegenített részeinek a visszacszerzésére és területi épségének helyreállítására. A király ellen lázadókat ismételtlen kiközösítettek, vele szemben legsúlyosabb szankcióként a hazai püspöki kar általi kiközösítést, illetve egyházi tilalmat helyezték kilátásba. Az Aranybullából jól ismert ellenállási jog felújítása sem jutott eszükbe, még kevésbé a diffidatio: ilyen intézkedés alapján rendítette volna meg az ország területiális feldarabolásának megakadályozására és a királyi hatalom létbentartására irányuló törekvéseiket, mert az ellenállási jog kodifikálása éppen a leghatalmasabb bárók politikáját és eljárását szentesítette.

El nem hanyagolható, fontos szempont és különbség az is, hogy az aragóniai felsőpapság és maga a saragossai püspök is a Cortes-en nem mint egyházi rend, klerikusok, hanem mint *világi bárók* vettek részt, és csak a XIV. században léptek fel külön, mint önálló rend (*brazo*)

¹⁵ 1287. évi privilégium: „... Dass durch Uns und unsere Nachfolger von nun an ... alljährlich einmal am Feste Allerheiligen im Monat November in der Stadt Saragossa Cort General der Aragonier einberufen und veranstaltet werde, dass ferner die, welche an besagtem Hoftag versammelt sind, Uns und Unsern Nachfolgern Ratgeber zu erwählen, zuzuweisen und zu bezeichnen Gewalt haben sollen, und diese Uns auswählen, zuweisen und bezeichnen sollen; und dass Wir und Unsere Nachfolger diejenigen, welche der genannte Hoftag oder der mit den Geschworenen oder den Procuratoren der genannten Stadt einiggehende Teil Uns und Unsern Nachfolgern auswählen, zuweisen, und bezeichnen wird, als Unsre Räte ansehen und annehmen wollen, mit deren Beirat Wir und Unsere Nachfolger die Reiche von Aragon, Valencia und Ribagorza regieren und verwalten werden ... Diese Räte sollen gesamthaft oder teilweise erneuert werden, wenn der Hoftag oder jener Teil des Hoftages, mit dem die Procuratoren oder Geschworenen Saragossas einiggehen, es für gut finden.” A német fordítás a Herrschaftsverträge des Spätmittelalters. Quellen zur neueren Geschichte, Heft 17, Bern, bearbeitet von W. Näf, 1951. 41. oldaláról származik.

1290–91. évi törvény: „donationes ... per regem Ladislaum iuste et legitime factas iuxta consilium archiepiscoporum, episcoporum, et consiliariorum nostrorum per regnum deputorum conservari faciemus. Collationes vero indebitas et iniustas ... revocabimus consilio eorundem.” F. Zimmermann – C. Werner: Urkundenbuch zur Geschichte der Sachsen in Siebenbürgen, Herrmannstadt, 1892. Bd. 1. 173. „In quolibet anno semel omnes barones et nobiles regni nostri ad congregationem debeant convenire — de statu regni et inquirentes de factis baronum, qualiter quilibet ipsorum in suis comitatibus processerint, et conservaverint iura regni, et secundum sua merita premia et demerita vel commissa supplicia ipso die secundum iudicium nostrum et consiliariorum nostrorum recepturi.” Uo. 175.

¹⁶ W. Näf i. m. 36–37. és 42.

a gyűlésen.¹⁷ Az aragon privilégiumok (egyébként teljesen ki nem zárható) közvetlen hatása helyett az időbeli közelség ellenére is helyesebbnek látszik máshol keresni a III. András-kori rendi szervezkedésnek mintául szolgáló berendezkedést.

A szál megtalálásához kissé hátrább kell tekintenünk. Kétségtelen tény, hogy a III. András-kori törvényhozás és államszervezés ugyanazoknak a főpapoknak a műve, akik a megelőző évtizedekben a királyi és királynői udvar különböző beosztásaiban, mint jogtudós klerikusok tevékenykedtek. Eme környezet társadalmi és történeti kérdések iránti érdeklődésének beszédes bizonyítéka az V. István-kori történetíró és főleg Kézai működése. Simon mester utal is művének egyik jellegzetes helyén a társadalmi-történeti érdeklődésre: „egyeseket érdekel, mik is azok az udvarnokok, várnépek, másféle conditionariusok, felszabadítottak és rabszolgák, valamint honnét erednek”¹⁸, és megjegyzi, hogy róluk a dolog iránti érdeklődés kielégítésére bocsájtózik fejtegetésekre.

Kézai egyelőre csak társadalmi-politikai utópiát írt ennek a jogász-klerikus körnek a számára, amely meghatározott, konkrét, bár korántsem teljesen azonos társadalmi-politikai érdekeket és törekvéseket képviselt. A gesta keletkezése után néhány évvel, 1290-ben, annak az ideje is eljött, hogy ugyanennek a körnek a hazai egyház legfőbb méltóságiba emelkedett tagjai elképzeléseiket és elveiket ne csak utópisztikus formába öntsék, hanem törvényekbe foglalják, az országos politikában is kipróbálják és rendi államot építsenek.

Az 1298. évi törvénynek több fontos mozzanata maga is mutat bizonyos kapcsolatot Kézai gestájával. Alapvető, közös sajátossága a törvénynek és Kézai művének, hogy sarkigazságnak tekintik, tényként kezelik és nem is tartják szükségesnek nyomatákoszni, kiemelni a nemesi jog egységét, amelyet egyaránt élvez megkülönböztetés nélkül minden magyar báró és nemes. Kézainál a nemesi kommunikatásnak azonos módon tagja az ország minden nemesé,¹⁹ hatalmasa (ld. erre főként az ún. II. Appendix fejezeteit), az 1298. évi törvény pedig két cikkében mondja ki, hogy a bárók a nemesség egyik csoportját alkotják: a 8. cikk ti. „a bárók és más nemések”-ről beszél, a 24. cikkely pedig elrendeli: „(a királyné) udvarának tisztségeiről és méltóságairól, amint kell, magyar nemések és nem idegen születésűek személyében történjék ünnepélyesen intézkedés és hogy a királyné asszony udvarát méltóan kormányozzák, legyen a királyné úrnő mellett a király úr által kiszemelt néhány báró.”¹⁹ A 24. artikulus tehát az által tett eleget a királynéi udvari tisztségek magyar *nemesekkel* való betöltésére vonatkozó előírásnak, hogy a királyné udvarának kormányzását a király által kiszemelt *bárókkal* biztosítja.

Van azonban közelebbi megfelelés is Kézai és az 1298-as törvénykönyv között, mint a báróknak a nemesség egyik csoportjaként való kezelése.

Kézainak a hun történetben előadott felfogása szerint ugyanis „vétkek és bűnök” elkövetése miatt minősítették nemesnek, nobilesnak az egyik hunt, ignobilesnak a másikat,²⁰ úgy, hogy a vétkesek büntetése ivadékaikra is átszállt. A törvény 5. cikke hasonló felfogásban úgy rendelkezik a hatalmaskodások elkövetőiről, hogy „örököseiket szüleik vétke miatt törvényes örökrészüktől megfosztva, ne számítsák a nemések közé.”²¹

A nemesi jog alapelveinek rokon felfogása és a nemességtől megfosztó cselekmény azonos megítélése szintén arról tanúskodik, hogy a III. András-kori törvény ugyanannak a szélesebb értelemben vett műhelynek, „jogi iskolának” a szellemi terméke, mint a gesta.

A Kézai munkájának vizsgálatával foglalkozó, sok évtizedes, különféle szempontú kutatás egyik fontos eredménye annak a megállapítása, hogy Simon mestert műve megírásánál sok tekintetben befolyásolták északitáliai tanulmányai és személyes élményei.²² Kommunizmus-elméletéről is bizonyos, hogy olvasmányain és máshol szerzett tapasztalatain kívül az északitáliai adminisztráció különféle (városi és provinciális) intézményeivel való közeli megismerkedés benyomásai alatt is dolgozott. Nemcsak az olaszos *commune* szó használatáról, és a rektornak, meg kapitánynak a hun történet tisztségviselőiként való, jól ismert megjelenéséről van itt szó, hanem más, hasonlóan lényeges körülményekről is. Módszertani szempontból tanulságosan le-

¹⁷ H. Mitteis, *Der Staat des hohen Mittelalters*, Weimar, 1962.⁷ 416.

¹⁸ SRH I. 192.

¹⁹ 8. art. M. G. Kovachich, *Supplementum ad vestigia... Budae*, 1798. I. 111. 24. art.: „Curia sua (sc. reginae) dignitatus et honore in personis Hungarorum nobilium, non vero alienigenarum solemnibus sicut debet ordinatur, et ut curia eiusdem dominae Reginae decentius gubernetur, quosdam electos a domino Rege barones ipsa domina Regina habere teneatur.” Uo. 120.

²⁰ SRH I. 148.

²¹ Kovachich i. m. 109.

²² Ld. a korábbi szakirodalom részletes áttekintését és számos új összefüggés bemutatását Szűcs J. tanulmányában: *Társadalomelmélet, politikai teória és történetiszemlélet Kézai Simon Gesta Hungarorumában*. Röv. Kézai, Századok, 1973. 573–579.

het megfigyelni olvasmányok és személyes élmények *együttes* hatását a hun nép fegyverforgató közösségként, katonai szervezatként való bemutatásában, a hadsereg *societas*ának szerepeltetésében, Attila *Romano more* való királlyá választásában, a választott rektorinak és kapitánynak ítéleteiként való felelősségrevonásában és elmozdításában, a rektor *hadbírói* ténykedésének kiemelésében stb., amelyeknek egyik lényeges vonatkozását, ti. a korporációs elmélettel való kapcsolatukat Szűcs J. ismertette.²³

A hun népeknek *hadiszervezteként* való bemutatása, mint könyvvélmény, koncepciójában és nyersanyagában szorosan összefügg a hunok *more Romano* királyválasztásával.

Gratianus ugyanis műve egyik mellékmondatában Hieronymus egyik leveléből vett idézetként említi: „... si exercitus faciat imperatorem” (D, 93. c. 24.). Az odavetett megjegyzésnek nagy jövője lett, közhellyé vált. Richardus Anglicus az 1190-es években a császár és a királyok egyenrangúságának bizonyítékeként hivatkozott arra, hogy „a császárt éppúgy a hadsereg választja, mint a királyt”.²⁴ Attila királlyá választásának Kézai szerinti módját is megvilágítva, a *mos Romanus*-t Theoderich, a norvégiai Nidarholm monostor szerzetese alkalmazta műkifejezésként 1160–70 körül a norvégok királyának történetében, alighanem elsőnek merítve ebben a tekintetben Gratianusból: „Olaf király — ezt a nevet nyerte volt el ővétől a régi rómaiak szokása szerint, mivel ott is a hadsereg szokott magának imperatort választani és »király« nevet adományozni.”²⁵ A „római szokásnak” ugyanezt az értelmét találjuk meg a lucai Tholomaeus dominikánus 1281-ben készült *Determinatio Compendiosa de Iurisdictione Imperii* művében is.²⁶ Andreas de Isernia és Cardinalis Hostiensis vitájának tanúsága szerint valamely nép rómaiaktól való függetlenségének és a király hatalma teljességének a jele volt az, ha a nép úgy ruházta át a hatalmat uralkodójára, mint a rómaiak a császárra.²⁷

Kézainál tehát Attila „római módon” történt megválasztásának egyik lényeges mondanivalója annak bizonyítása, hogy a magyarok elődei, a hunok az őskorban is szuverén uralkodót állítottak maguk fölé, római módon, de a rómaiaktól függetlenül. A beállítás tökéletesen illeszkedik azoknak a vitáknak a keretébe, amelyeket a kortársak a római császár és az egyes királyok viszonyáról folytattak. A „nyersanyag” Gratianusból származhat. Ez a koncepció tehetett kívánatosná, mint fontos szempont, hogy a hun népet katonai szervezetnek, királyválasztó exercitus-nak mutassa be. Ennek azonban más tényezői is lehettek. Az író ilyenfajta személyes élményeinek alapja az északitáliai városállamokban is kereshető. A *popolo* ti. itt a XII. század végétől sok helyen külön politikai és katonai közösségként szervezkedett, gyakran éppen egy-egy védőszent pártfogásába helyezkedő *societas*-ba tömörülve, konzul, podesta, rektor, kapitány elnevezésű saját tisztségviselőket választott magának, és az ilyen saját külön szervezeteknek, intézményeinek, statútumainak és gyűléseinek elismertetését követelte a városi *commune*-től.²⁸ Különös figyelmet érdemel a hun történetben a rektor *hadbírói* jogosítványának hangsúlyozása, a „mértéktelen” bírói ítélet felülvizsgálata és a szabálytalankodó tisztségviselő elmozdítása.

A podesta, mint legfőbb bírói hatóság, ítéleteiben szigorúan kötve volt a városi statútumok rendelkezéseihez, illetve a subsidiarius érvényű római joghoz, megtartásukra hivatalbalelépésekor eskütt tett. Saját mérlegelése szerinti, *arbitrarius* ítéletet elsősorban *büntetőügyekben* hozhatott, olyan esetekben, amelyekre nézve az elkövetett cselekmények büntetését a statútumok nem szabályozták.²⁹ A páduai statútumok 1236. előtti szerkesztése még azt tilalmazta,

²³ Uo. 597–612.

²⁴ „Exercitus elit imperatorem, pari ratione et regem.” Id. F. Gillmann, Archiv für Kath. Kirchenrecht, 107. (1927.) 627.

²⁵ „Olavus vero rex — hoc enim nomen a suis iam sortitus fuerat more antiquorum Romanorum, quia et ibi exercitus sibi solebat creare imperatorem et regem nomen imponere.” Id. E. E. Stengel, Abhandlungen und Untersuchungen zur Geschichte des Kaisergedankens im Mittelalter. Köln—Graz, 1965. 103–104.

²⁶ „... tempore Constantini eligeantur imperatores antiquo more sive a populo sive a senatu sive ab exercitu et aliquando de genere, aliquando non ... et iste modus retentus est in Constantinopoli, qui sedes erat et caput imperii, sicut antiquitus Roma.” Stengel, i. m. 104.

²⁷ F. Ercole, Arch. Stor. Ital. 73/2./1915. 287. 3. j.

²⁸ E. Salzer, Über die Anfänge der Signorie in Oberitalien. Historische Studien, ed. E. Ebering, H. 14. Berlin, 1900. 90–91.

²⁹ Érdekesen világítja meg a dolgot Verona statútumainak 1271. évi redakciójában a podesta esküjének i. v. részlete és a magyarázó, marginális toldalék: „In criminibus non sim astrictus iudicare secundum leges (sc. Romanas), sed meo arbitrio cum consilio et voluntate iudicium communis Veronae et consulum communis Veronae omnium vel maioris partis diffinire possim, et quod arbitrium potestatis intelligatur esse illud, quod placuerit iudicibus et consulibus et maiori parti.” Ehhez lapszéli jegyzet: „Eo salvo quod potestas et iudices et consules non intelligantur habere arbitrium in omnibus penis, que terminate sunt in statutis.” Uo. 68–69.156.j.

hogy a podesta békeidőben akár csak felhatalmazást is kérjen „arbitrarius” bíraskodásra.³⁰ Háború esetén azonban megkaphatta és gyakorolhatta a korlátlan büntető hatalmat.³¹ Különösen világos a veronai statutum rendelkezése, amely szerint a hadseregben előforduló *rixa* vagy *mescladantia* esetén a podesta *liberum et purum arbitrium puniendi*-vel rendelkezik.³² A sienai és luccai statutumok *letétel* és súlyos pénzbüntetés terhe mellett tiltották meg a podestának az *arbitrium*-ra vonatkozó felhatalmazás elfogadását.³³

A hun történetnek a rektorra és a kapitányra vonatkozó olyan hírei, hogy „mértéktelen” ítéletüket a közösség megsemmisíti, és szabálytalankodás esetén megfosztja őket tisztségüktől, valamint a rektor *hadbíró* mivoltának kiemelése szorosan összefügghetnek az itáliai városi statutumok ismertetett, rokon rendelkezéseivel.³⁴

Kb. 1250-től Felső-Itáliában majdnem láncreakciószerűen választottak ezen kívül városok egész sorában a város élethossziglani podestájává, rektorává, sőt dominusává olyan feudális hatalmasságokat, akiknek nagy része a podesta tisztségét megelőzően egy-egy évig, majd több évre meghosszabbítva viselte. Így lett Uberto Pallavicini ögróf 1254 körül Cremona, Pavia, Piacenza és Vercei életfogytig megválasztott ura és podestája, Ghiberto di Gente 1254-ben Parmáé. Obizzo d'Este 1264-ben nyerte el egyhangú választással a „gubernator et rector et generalis et perpetuus dominus civitatis Ferrariae et districtus” örökletes méltóságát, sőt Anjou Károly király létre lett 1267-ben Firenze, Lucca, Pistoia és Prato 6 évre választott, 1270-ben pedig Brescia élethossziglani és Alessandria örökletes podestája. Az említett esetekben és más alkalmakkor az élethossziglan megválasztottak gyakran arra is felhatalmazást kaptak, hogy helyetteseikként alkapitánynak, -rektorok, -podestának maguk nevezzék ki az alkalmas személyeket, „quod possit alios ponere ad regimen,” fejezte ki egy dokumentum. Gyakran tünnetik fel a források azt is, hogy a választás a commune egészének, a népgyűlésnek, a teljes népnek az aktsa volt.³⁵ Ez a Kézai által alighanem közelről ismert itáliai fejlődés, a választott és időhöz kötött betöltött városi tisztségeknek egyeduralommal alakulása, monarchikus hatalommá válása bizonyára hozzájárult ahhoz, hogy Simon mester Attilát királyválasztása előtt a többi hun tisztségviselőhöz hasonló, korlátozott hatalmú rektorként, illetve kapitányként szerepelteti, és mint királlyal Budát téteti vele rektorra a birodalomhoz tartozó „*exterae nationes*” felett.

A hun közösségnek Csaba, illetve Aladár királlyá választásakor történt meghasonlása, pártokra (*partita*) szakadása nemcsak a *partita* szó használatával árulkodik olasz kapcsolatról. Az egyes itáliai commune-k társadalmi és pártharcai a tisztségviselők „örökös” megválasztása alkalmával az ún. *belső párt* és *külső párt* (*intrinseci* és *extrinseci*) ellentétének alakjában is megnyilatkozhattak. Ebben az esetben az illető személy hatalmának törvényességét az ellenfél arra hivatkozva nem volt hajlandó elismerni, hogy megválasztása csak az egyik csoport, vagy párt műve volt, és előfordult, hogy a „perpetuus dominus” bukása után valamelyik párt éppen ezen az alapon tagadta meg az eltartásához, illetve honoráriumához való hozzájárulást, a költségek megfelelő hányadának a vállalását.³⁶ A hunok és az *exterae nationes* csoportjainak a *kommunitáson belüli* megkülönböztetésére (amely Kézai koncepciójában Szűcs J. kutatásai,

³⁰ „Nec petere (debeat potestas) arbitrium in se, ut possit punire aliquos sua voluntate etiam si consilium vel contio laudaret.” Uo. 71. 162. jegyzet.

³¹ „eo salvo, quod potestas possit petere arbitrium in exercitu et cavallatis pro guerra, si concio vel consilium laudaverit. Et istud capitulum perpetuo observetur, nec possit mutari, tolli vel minui.” Uo. 71. jegyzet.

³² Uo.

³³ U.

³⁴ Uo. 73–75. old.

³⁵ A hun történet koncepciójával egyébként megegyezik, és alighanem Kézai tollára vezetendő vissza Erzsébet királynénak 1280 körül Mohácson kelt, dátum nélküli oklevele, amely Baranya megyei közgyűlés alkalmával „deputatis quatuor nobilibus capitaneis eiusdem provinciae”-nek nevezi a szolgabírákat, és határozottan megkülönbözteti őket a báróktól: „iudices tam capitanei, quam barones”-t említ, OL DL 38668. sz. Keltére ld. Györffy Gy: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza, I. Budapest, 1963. 343. Simon mesterről a királyné szolgálatában: Szűcs, Kézai, 831.

³⁶ Salzer, i. m. 27–65, 104, 167. és köv. 187. és köv. old.

³⁶ 1264-ben a bresciai territoriumhoz tartozó San Giorgio d'Orsi kicsiny commune-jának „extrenseci” csoportja az „intrinseci” ellen folytatott per során arra hivatkozva utasította el az 1259-ben „in plena et generali concione seu arengo” „perpetuum potestatem et dominum et rectorem” választott Dovariai Boso bizonyos évkörre szóló eltartási költségeiből a rájuk eső rész vállalását, hogy Bosot csak az „intrinseci” választották meg. Uo. 46. old. és 73–74–75. jegyzet.

szerint nevezetes szerepet kapott), az itáliai commune-k intrinseci-extrinseci pártviszonyainak ismerete nem lényegtelen tényezőként szintén ösztönözhetette az írókat.

Az itáliai városállamok intézményei mellett náluk nagyobb politikai és igazgatási egységek, a *provinciális* rendek és gyűlések berendezésének ismerete szintén nyomot hagyott mind a hun történetben, mint a magyar krónikában. Közülük a magyar történetnek az az alábbi mondata látszik jellegzetesebbnek és jobban nyomravezetőnek, amely a Nagymartoni család aragóniai eredetéről és magyarországi címerváltozásáról szól. Eszerint „a királynak (var.: az országnak) és a kommunitásnak a katonasága rendelettel határozta el, hogy ami azelőtt egyszerű piros pajzsoként, bármilyen alakos ábrázolás nélkül szolgált régebbi címerül, azt változtatassák sárra.”³⁷ Az előadásnak szempontunkból érdekes mozzanata a katonaságnak tulajdonított, címert változtató „*decretum*”, tulajdonképpen királyt megillető aktus. A hazai gyakorlat XIII. századi irodalmárnak erre aligha szolgáltatott példát, éppúgy, mint ahogyan a hun történetnek az elemzett mozzanataira sem, és arra a Szűcs J. által megállapított körülményre sem, hogy a Simon mesternél ábrázolt kommunitás *kisebb commune*-kből épül föl, ilyenekre tagolódik. A katonaság törvényhozási szerepe és a kisebb egységek, commune-k nagyobb, szerves egészbe való beépülése mindenesetre olyan képlet, amely jóval meghaladta a városállamok szokványos politikai szerkezetét. Ez a tény nagyon is indokoltta teszi azt a kérdést, hol láthatott ilyet, hol találkozhatott ilyesmivel magyar krónikás a XIII. század második felében.

Ezt a területet főként az Itália északi részén elterült aquileia-friauli patriarchátusnak, a Német–Római Birodalom hűbéres fejedelemségének államában kereshetjük. Intézményei megítélésem szerint nagy mértékben befolyásolták mind Kézai művének „alkotmányjogi” részeit, mind a III. András-kori államberendezkedést.

A kutatások a krónikában is mutattak ki érdekes *aquileiai* vonatkozásokat. Az V. István-kori krónikás önálló betoldásait vizsgálva a bővebb szövegekben, Mályusz E. két olyan részletre is hivatkozott, amely ebben a tekintetben útbaigazítathat. Az egyik szt. Gellértnek a rosazói monostorban való, kronológiailag egyébként kizárt szerzeteskedése, a másik pedig Montelongoi Gergely aquileiai patriarchának (1251–1269) a kalandozó magyarokkal a IX. század végén vívott harcok részesévé tétele.³⁸ Szempontunkból különösen a rosazói apátság említése jelentős. Temetkezési helye volt ti. az Ortenburg–Sponheim dinasztíának, és ebből a családból eredt az a Fülöp, aki III. Béla király leányának, Konstancia cseh királynénak az unokájaként rokona, és az 1250–70-es években politikai partnere: hol ellenfele, hol szövetségese volt István hercegnek, azaz V. István királynak. Emellett a rosazói apát már a XIII. században nevezetes helyet foglalt el a friaui-aquileiai patriarchátus parlamentjében is.

Fülöp maga egész életében egyházfejedelmek székére törekedett, noha a nagyobb papi rendeket soha nem vette fel. Salzburgi érsekké történt megválasztását (1247) a pápa erre a hiányra hivatkozva utasította el. Helyette a káptalan 1256-ban Ulrik addigi seckauai püspököt postulálta érseknek. Fülöp az érsekséget nem volt hajlandó elhagyni és fegyverrel szállt szembe Ulrikkel, aki magyar katonai segítséget kapott. Ulrik hívei Fülöptől 1258 vége felé vereséget szenvedtek, mire István herceg hadai 1259-ben megtorló hadjáratot vezettek Karintiába.

Fülöp bátyja, Ulrik, Karintia hercege volt. Ő a hercegséget 1268 decemberében kelt végrendeletével Ottokár cseh királyra hagyta. Ottokár tisztaban volt azzal, hogy a végrendelet végrehajtása ellen mindenekellőtt Ulrik öccsének, Fülöpnek a fellépésétől kell tartania, és mindent el is követett Fülöp várható ellenállásának a leszerelésére. Ennek érdekében hathatósan előmozdította Montelongoi Gergely halála után Fülöpnek az aquileai káptalan által 1269 szeptember 23-án patriarchává történt megválasztását. Reményeiben azonban csalatkozott. Ulrik hercegnek az év október 27-én történt halála után ti. az immár aquileai patriarchává választott Fülöp szembeszállt bátyja végrendeletével és a cseh király igényeivel, és magának követelte a hercegséget. 1270-ben Fülöp a közös ellenfél, Ottokár ellen V. István segítségét kérte. Amikor

³⁷ „Unde regis (var. H és P: regni) et communitalis militia (var. P. és V₃: militiae) decreto est statutum, quod priori signo (Domanovszky konjektúrája: prius signum) quod fuerat totum rubeum, sine aliqua expressa figura in aquilam mutaretur.” Kézainál: SRH I. 191. old., a H és P „regni” variánsa ugyanott k. jegyzet, a P „militiae” variánsa uo. *-os jegyzet, a Kézai Krónika szövegében SRH I. 303. old., a V₃ „militiae” olvasata uo. *-os jegyzet, Domanovszky „prius signum” szövegjavítása SRH I. 191. old. ***-os jegyzet, és 303. old. **-os jegyzet. — Nézetem szerint a valóban nehezebben értelmezhető *militia* a *militia*-vel szemben és a (dativus finalisnak tekinthető) *priori signo* a Domanovszky által javasolt *prius signum*-mal szemben a *lectio difficilior*-t képviseli, megfelelően interpretálható, ezért eredeti szöveggént tartandó meg és kezelhető.

³⁸ Gellért Rosazzo-i tartózkodása: SRH I. 341. Gergely patriarchának a kalandozóktól szenvedett veresége uo. 304. Mályusz megállapításai: Az V. István-kori gesta, Ért. a tört. tud. köréből, 58. Bp. 1971. 38–46.

1270. július 6-án István Brünnbén fegyverszünetet kötött Ottokárral, ebbe Fülöpöt is belefoglalták azzal a feltétellel, hogy Ottokár birtokait nem háborgatja, mert ellenkező esetben István és a cseh király együttesen fenytik meg. István 1270. július 20-án Esztergomból kelt levelében az Ottokárral folytatott tárgyalásokra hivatkozva azt tanácsolta Fülöpnek, hogy seregét vonja vissza Perthnau vár alól és várja meg a tárgyalások végét. Fülöp 1270 augusztusában személyesen is járt Magyarországon, de eredménytelenül. Az 1270. november 11-én két évre kötött cseh–magyar fegyverszünetből azután Fülöpöt kifejezetten kizárták arra hivatkozva, hogy a tárgyalásokon sem személyesen nem jelent meg, sem nem képviseltette magát. Vele szemben Ottokár ezért teljesen szabad kezet kapott és mind Krajnában, mind Karintiában le is győzte.

Fülöpnek ekkor még nem szakadtak meg kapcsolatai V. Istvánnal. Választott patriarchai méltósága mellett ugyanis a parlament Fülöpöt 1270 nyarán Friaul *főkaptányárá* is választotta. Fülöp ebben a minőségében is igyekezett felkarolni a patriarchátus érdekeit és védelmükben fellépett a görzi grófok ellen, akiknek hatalmaskodásaik miatt régikeletű harcaik voltak már a megelőző patriarchával. A vitás ügyeket 1271 tavaszán választott bíróság közbenjöttével igyekeztek rendezni. Az egyik választott bíró Ottó bajor herceg volt, a másik V. István király. Ottó két notariusza, Istvánt pedig Gergely székesfehérvári kanonok képviselte ez alkalommal. A döntést 1271. április 2-án Medeában elhalasztották az év húsvétja utáni szombatra, Aquileiába. Az ügyben a további lépések nem ismeretesek. Fülöpnek a patriarchai méltóság elnyerésére vonatkozó tervei éppen úgy kudarcba fulltak, mint annak idején salzburgi törekvései: megválasztását a pápa megsemmisítette és végül elűzték Friaulból.³⁹

A magyar politika friauli kapcsolatai V. István idején tehát szinte tetőpontjukon voltak. Ezek a kapcsolatok azonban később sem szakadtak meg. Kun László 1274 végén „kedves rokonának”, Meinhard görzi-tiroli grófnak, az aquileiai egyház nagyhatalmú advocatusának támogatásával és közvetítésével igyekezett öccsének, a nyolc éves András hercegnek jegyvesztéssel megnegyrni Habsburg Rudolf leányát, 1286-ban pedig Meinhard testvérének, Albert tiroli-görzi grófnak Klára nevű leányát jegyezze el a későbbi III. András király. Velencei András eljegyzésénél a róla szóló oklevél szerint fontos szerepe volt nagybátyjának, Albertinonak, a Friaulban kiváló üzleti kapcsolatokkal rendelkező Morosini család nevezetes tagjának.⁴⁰

A Friaulnál fennállott politikai összeköttetések irodalmi vetülete elsősorban az V. István-kori krónikás munkájában állapítható meg, de Kézai művére sem voltak hatástalanok, hiszen Friaul és Aquileia vidéke köztudomás szerint a hún történet cselekményének egyik fontos színtere. Tekintsük át röviden a patriarchátus szempontunkból lényeges intézményeit.

Az aquileiai patriarcha 1027-ben szabadult meg a maga világi birtokaival és jogosítványainak a karintiai hercegség alárendeltségéből, 1077-ben pedig IV. Henrik a pápával szemben hozzá szilárdan ragaszkodó Aribó-házbeli Sigehard patriarchának adta az istriai és krajnai határgrófságot a friauli hercegséggel egyetemben. E méltóságok viselői ilyen módon már nem a birodalom, hanem a patriarcha hűbéresei lettek volna, és fontos, önálló fejedelemség létrejöttének feltételei alakulhattak volna ki. A patriarchák mégsem voltak képesek világi uralmukat a nagyhatalmú helyi nemességgel szemben megfelelő mértékben kiépíteni, amelynek tagjai kiterjedt allodialis birtokokkal rendelkeztek. Istriában és Krajnában az örgrófságot a Sponheim és Andechs-Meráni grófok kaparintották meg a XII. században, Friaulban pedig az aquileiai advocatus tiszttségét kb. 1122 óta betöltő görzi grófok veszélyeztették folyamatosan a patriarcha hatalmát és kerekítették ki birtokaikat, hűbéri fekvőségeiket és különféle jogosítványaik hűbéruruk, a Vogtságukra bízott aquileiai egyház rovására, nem egyszer a patriarcha foglyulejtésétől sem riadva vissza. A patriarchátus világi hatalmának legveszélyesebb „külső” ellensége Velence volt, a XIII. század végére Istriának szinte minden partmenti városát meghódította.

A patriarcha egyházfő és tartományának uralkodója volt egyszemélyben. Az aquileiai patriarchátus a VII. század elején politikai és vallási okokból kettéhasadt. A kettéválás az akkori longobard és bizánci birodalmi határok szerint történt. Friaul megmaradt az aquileiai patriarcha fősege alatt, a létrejött új, gradói patriarchátus alá a partvidéket, a szigetvilágot és Istriát rendelték. 1027-ben a pápa és a császár megerősítette Aquileiának a Grado feletti jogait. A Grado és Aquileia közti félévezredes küzdelem azonban az investituraharc idején sem fejező-

³⁹ Fülöp történetére és magyar kapcsolataira nézve ld. *Pauler Gy.*: A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt, Bp. 1899. II. 232, 273–274, 281–283. Az 1270. július 20-i oklevél: *Szentpétery*, Reg. Arp. 1937. az 1271. évi döntőbíráskodásról H. *Wiesflecker-J. Rainer*, Die Regesten der Grafen von Tirol und Görz, Herzoge von Kärnten. II. Bd. 1. Lieferung, Innsbruck, 1952. nr. 3. Fülöp magyarországi útja: P. *Paschini*, Storia del Friuli, Udine, 1935. II. 176. old.

⁴⁰ A két házassági tervről *Pauler i. m.* II. 319. és 395. Az 1274-i eljegyzésre vonatkozó oklevelek kiadásait ld. *Szentpétery—Borsa*, Reg. Arp. 2570–71–72. sz. Az 1286. évi eljegyzés oklevele Á. U. O. IV. 285.

dött be, és a pápa csak 1132-ben erősítette meg Aquileának mint metropolitai székeknek a jogát 16 alá rendelt püspökség fölött. A gradói patriarcha 1156-ban tette át székhelyét Velencébe, és kénytelen volt Istriáról lemondani.⁴¹

A patriarcha választásának jogát legalábbis a XIII. századra már az aquileiai székeskaptalan tagjaira korlátozták, bár könnyen lehetséges, hogy 1218-ban Bertold patriarchának a pápa által érvénytelenített megválasztásában egyháza advocatusa és ministerialisai is résztvettek. Ilyenfajta részvételtől a század közepén túl már nem hallani. Feltűnő jelenség a XIII. században, hogy a pápák sorozatosan semmisítették meg a választást, és maguk neveztek ki patriarchát.⁴²

A patriarchának és államának a pápához evilági ügyekben való viszonyát és a fejedelem egész jogrendjét kitűnően jellemzi a patriarchának az a levele, amelyet 1329-ben intézett tájékoztatásként a pápához abból az alkalomból, hogy a triesti püspök, a patriarchátus alattvalója, kifejezetten hűbérjogi vonatkozású perben a pápához akart appellálni a patriarchai kúria ítéletétől: „Az aquileiai egyháznak és pátriának evilági ügyekben az a szokásjoga, hogy a patriarcha kúriáján hozott ítéletet a parlamenthez fellebbezik úgy, hogy másként közbevetett appellációt nem fogadnak el. Az is szokásjoga az aquileiai egyháznak és pátriának, hogy evilági ügyekben a parlamenttől a birodalomhoz appellálnak, amelytől az egyház az evilágiakat birtokolja. Ennek azonban úgy hiszem nincs helye most, hogy a császárság üresedésben van. Ha azonban történetesen nem állna üresedésben, akkor helye lenne ebben az ügyben, amely hűbérjogi... Ezek a szokások pedig, Szentatya, ősiek és a lakosoknál törvénytámba mennek úgy, hogy nem látom, miként lehetne visszajukra fordítani, vagy valahogyan megváltoztatni. Kételyt és kétséget támaszt bennem továbbá, miként tartotta szükségesnek a püspök tőlem appellálni, aki semmi olyasmit nem hoztam, aminek ítélet-jellege van és nem a *pares*-tól, mivel az ítéletet nem én (hoztam), akinek az a feladatom, hogy a körülöttem álló *pares*-hoz csak kérdést intézsek és semmit szavakba ne foglaljak az ítélezésnél?”⁴³

Az oklevél latin szövegében *colloquium*nak nevezett és általam *parlament*nek fordított friauli intézmény a XIII. századi itáliai provinciális rendi gyűlések leghamarább kifejlődött és legszélesebb tevékenységi körű válfaját képviselte, bizonyos tekintetben egyedül állt Itáliában a maga korában. Neve a XIII. században általában *colloquium generale*, 1299-ben *parlamentum generale*. Kezdeti időben Bertold patriarcha, II. András sógora és egykori kalocsai érsek uralkodásának korára nyúlnak vissza, eredete igen sokat vitatott.⁴⁴

A colloquium generale XIII. századi résztvevői, alkotó elemei között találjuk a klérust, a nemességet és városi közösségeket. A *klérusból* a parlamenten megjelenési joga volt a concordiái és triesti püspököknek, az aquileiai és cividalei káptalanoknak, a rosazzo, sestoi, moggioi és belignei apátoknak, az Aquileiában székelő s. stefanoi és s. felicei, a s. Pietro di carnai és a Tagliamento-menti s. odoricoi prépostoknak, az aquileiai és cividalei apácakolostoroknak.

A *nemesség* élén a görz gróf állt, ő volt egyszersmind az aquileiai egyház advocatusa. A nemességhöz tartozik az előkelők, (szabad hűbéresek, liberi), a ministerialisok és a habitatores nobiles (castellani) csoportja. Az utóbbit az ún. feudum castrense vagy feudum habitantiae hűbértartósai alkották. Kollektív várhűbéreiket szolgálatuk teljesítése fejében kapták. Hűbérszítés büntetésének terhe alatt kötelességük volt a feudum castrense-ben lakni, a várat és a birtokot a maguk költségén jó karban, védelemre kész állapotban tartani, személyesen

⁴¹ Karl und Mathilde Uhlirz, Handbuch der Geschichte Österreich—Ungarns, Graz—Wien—Köln, 1964.² I. 261—262., H. von Wiesflecker, Meinhard der Zweite. Innsbruck, 1955. Veröffentlichungen d. IÖG Bd. XVI. 7—11.

⁴² H. Schmidinger, Die Besetzung des Patriarchenstuhles von Aquileja bis zur Mitte des XIII. Jahrhunderts. MIOG 60. (1952.) 350—353.

⁴³ „...maxime de consuetudinibus Aquilegensis ecclesie infra scripta submissi. Habet equidem ecclesie Aquilegensis et patrie consuetudo in temporalibus causis, ut a sententia lata coram patriarcha ad colloquium appelletur, ita, quod aliter appellatio non recipitur interiecta. Habet etiam ecclesie Aquilegensis et patrie consuetudo, quod in temporalibus a colloquio ad imperium appelletur, a quo ecclesia temporalia optinet. Quod tamen non credo habere locum nunc, vacante imperio, sed si non vacaret forte, haberet locum in presenti causa, que feudalisis existit... Premisse autem consuetudines, clemens pater, inveterate sunt et in legem apud incolas deducte, quod videre non possum, qualiter possent inverti aut quomodolibet mutari. Item me movet et vertit in dubium, quod cum sententie non a me (late) sint, cuius est officium a circumstantibus paribus tantum querere, nichilque in sententiis ore depromere, qualiter a me, qui nil pertuli quod sententiam saperet, et non a dictis paribus episcopus duxerit appellandum.” P. S. Leicht, Parlamento Friulano, Bologna, 1917. I/1. (1228—1420). 96—97. XCVII. szám.

⁴⁴ A. Marongiu, Il parlamento in Italia nel medioevo e nell'età moderna. Milano, 1962 175—203.

katonáskodni a vár védelmében vagy háborúban lovasszolgálatot teljesíteni. Ennek alapján mentesültek a járadékszolgáltatástól. A habitatores nobiles közé várhűbér vállalásával egyaránt álltak be szabad hűbéres urak és ministerialisok. A várhűbér elnyerésével korábbi jogi helyzetük természetesen megváltozott: *liberből* vagy *ministerialisból* *habitor*-ok lettek. Érdekesebben lehet megállapítani a jogállás ilyen változását a Savorgnan dinasztiánál. Ők Bertold patriarcha idején nevezetes résztvevők voltak a szabad hűbéres előkelők nagy lázadásának, 1309-ben a parlamenti lajstrom viszont már a *habitatores nobiles* közt veszi őket számba, nyilván feudum castri-vállalásuk alapján. Ilyen feudumokkal csak a patriarcha különös jelentőségű váraiban találkoztunk, nem akárhol: Fagnagnaban, S. Danieleben, Udineben, a Tagliamento két oldalán és Istriában.

A városi közösségek állománya gyakran változott, már csak a hódítások, illetve terület-vesztések következményeként is. A parlamentre vonatkozó források hol egyszerűen *cives*, hol *communitates civitatum*, hol *nuncii communium* névvel jelölték a városok küldöttait. 1306-ban a gyűlésre hívandó *communitates*ként Aquileiát, Cividale, Glemonát, Sacilet, Tolmeint és Portogruarot sorolták fel.

A parlamenti tagság előfeltétele volt a patriarchától való közvetlen függés és az ún. *talca militiae*-hez való tartozás, vagyis a lóval való hadiszolgálatra, vagy helyett megfelelő pénzbeli szolgáltatásra való kötelezettség. Nem lehetett tagja a parlamentnek az, aki valamely másik parlamenti tag hatalma alatt állt, vagy hűbérese volt.⁴⁵

A parlament kezdettől fogva más-más, és helyenként is különböző jogok szerint élő nemesek, egyházi testületek és önmagukban külön közösségként, saját gastaldusokkal és kapitányokkal rendelkező városi közösségek gyűlekezete volt, akiket és amelyeket már 1228-ban úgy jellemzett Bertold patriarcha, hogy mindnyájukban él az ő, az aquileiai egyház és az egész „terra” boldogulása és méltósága iránti szeretet.⁴⁶ A parlament intézményszerűen fejezte ki alkotóelemeinek egyazon *terra*-hoz, *patria*-hoz tartozását, akiket — a maguk meggyőződése szerint — nemcsak a patriarchához való vazallusi hűség, hanem valamennyiüknek az aquileiai egyházzal és a *Foruiniulii*-hez tartozása és közös joga is összefűz. Ebben az értelemben nevezte a parlament tagjait egy 1270. évi oklevél *rappresentantes terre Foriiniulii*-nek.⁴⁷

1270-ben a patriarchai szék üresedésben állása idején a parlament megbízottai „de verbo, licentia et auctoritate capituli Aquilegensis... (liberorum) ministerialium et communitatum terre Foriiniulii” kötötték szerződést a cseh királlyal. Mindezek az elemek együtt alkották a friauli államot. A kötött szerződés lényeges pontja volt, hogy a király *protectioja* alá fogadja „ecclesiam Aquileensem et terram et honorem terrae Foriiniulii.”⁴⁸ A parlament összehívásának joga a patriarchát illette, mint *dominus terrarum*-ot. A patriarcha a parlamenttől olykor nem egyszerűen tanácsot kért, hanem *felhatalmazást* is és ilyenkor nemcsak a maga, hanem a parlament hatalmával is járt el.⁴⁹

A parlamentnek mint *bíróságnak* fontos joga volt a patriarcha kúriájától fellebbezett perekben ítélni. A parlamenthez appelláltak a kúriától a *patriarcha* pereiben is: mind a patriarcha, mind perbeli ellenfelei is igénybe vették ezt a perorvoslatot.⁵⁰ Fellebezés esetén a parlament *curia maior*ként bíraskodott a patriarcha kúriájával, mint *curia minor*-ral szemben.⁵

⁴⁵ A parlament történetének szinte minden mozzanatra kiterjedő ábrázolása *Leicht* i. m. XVII—CLXV. ezen alapul *Schmidinger* összefoglalása, *Patriarch und Landesherr, Die weltliche Herrschaft der Patriarchen von Aquileja bis zum Ende der Staufer*. Publikationen d. öster. Kulturinst. in Rom, I. Abteilung, Abhandlungen, I. Bd. Graz—Köln, 1964. 112—116. — A parlament résztvevőinek felsorolása ld. a *Leicht*, i. m. 5. old. I. sz., 7—8—9. old. III. és IV. sz. (ez utóbbi a szavazás módjáról: az „igen” szavazók ülve maradnak, a „nem”-mel szavazók felállnak), 12. old. X. sz., 16. old. XII. sz., 25—26. old. XXV. sz., 32. old. XXXI. sz., 36—37. old. XXXVIII. és XXXIX. sz., 39—40. old. XLV. sz. dokumentumokat. Az 1306-ban tartandó parlamentre meghívandók jegyzéke uo. 42. old. XLVII. sz., az 1309. évi meghívandók „clerus”, „communantie”, „fideles”, és „ministeriales” csoportosításban, részben személy szerint, részben közösségként aprólékosan részletezve 44—46. old. LII. sz.: „infrascripti sunt, qui vocantur ad parlamentum generale.”

⁴⁶ „nostrum et ecclesie Aquileiensis et totum terrae statum diligitis et honorem”. *Leicht*, i. m. 5. old. I. sz.

⁴⁷ *E. Traversa*, *Das Friaulische Parlament bis zur Unterdrückung des Patriarchates von Aquileia durch Venedig*. Wien, 1911, 102. o. 9. j.

⁴⁸, *Leicht*, i. m. 10—11. old. VIII. sz.

⁴⁹ „cum auctoritate sua et cum auctoritate sibi tradita per predictos prelatos, nuntios communitatum, liberos et ministeriales et alios de terra”. Uo. 8. old. a. jegyzet.

⁵⁰ Uo. 24. old. XXI. sz. és 25. old. XXIII. sz.

⁵¹ Uo. 30. old. XXVII. sz.

A parlamentnek tulajdonított *törvényhozó szerep* szempontjából érdekes, hogy 1282. évi adat szerint a „statuta ad statum terrae pertinentia” hozatalánál a „consensus et consilium nobilium et aliorum” Bertold és Gergely patriarchák idejére visszamenő szokás, és a „publica vox et fama” a megfelelő gyűlések alkalmazásával nyilatkozott meg. Az aquileiai káptalan ugyanakkor felpanaszolta, hogy a „consilium nobilium et aliorum” meghallgatása nélkül születtek törvényhozási intézkedések.⁵² A patriarchai szék üresedése idején a parlament *főkapitányt* szokott választani. A tisztségre a megbízatás rendszerint az új patriarcha hivatalbalépéséig szólt. A kapitányt azok a görzi grófok mégis szinte örökletes családi hivataluknak tekintették. A főkapitány címe „capitaneus generalis terrae Fori Iulii” volt, a választás pedig legalább 1269-ben és 1270-ben „per homines terre Foriulii” és „per homines terre communiter” történt.⁵³

A gyűléseket rendszerint hadiszemlével (monstra taleae) kötötték össze. Ennek megfelelően a legrégebbi gyűlések helyei tágas, hadiszemlére alkalmas területek szomszédságában voltak.⁵⁴

Az aquileiai-friauli közélet ismertetett, XIII. századi intézményeinek a mítikus hun történet számos, kardinális elemével való rokonsága kézenfekvő. Így Kézai az állam, illetve a közösség egészének kisebb commune-kból való felépítésére, a hadiszemlével összekötött gyűlésekre, és ezeken a hadinépet is alkotó közönség ítélkező, törvényhozó és kapitányt választó tevékenységére eleven példát láthatott Friaulban, ahol szeme elé tárulhatott a parlamenten résztvevő városok kommunáinak szervezete is.

Simon mester nemesi közösség-építményének elemei közül a legjellegzetesebben friauli ihletésűnek a *várjobbágyságról* írottak tekinthetők: „A várjobbágyság pedig szegény nemesek, akik a királyhoz jöttek, ő pedig földet adott nekik a vár földjéből, hogy háború idején a vár feudumait és a várat őrizzék.”⁵⁵ Kézai korában a várjobbágyság előkelő, felső kategóriái társadalomilag és vagyonilag egyaránt közelállhattak a nemességhez akkor csak nemrégiben elnyert királyi szerviensekhez, sőt volt nemes várjobbágnak nevezett csoportjuk is. Bennük minden bizonnyal élt az országos nemesség megszerzésére irányuló törekvés, és a király gyakran nemesített is közülük. Az ő helyzetük figyelembevételére és aspirációik felkarolása azonban mégsem ad kizárólagos magyarázatot a krónikás megjegyzésére. Kézai mester ti. a várjobbágnak állt nemesek szegénységét hangsúlyozza, a nemes várjobbágyság pedig éppen a kategória legvagyonosabb, „legűrőbb” rétegét alkották. Várjobbágy-ábrándoknak adott hangot kétségtelenül, de ezeket alighanem a maga aquileiai élményeinek szűrőjén át fogta fel, és az ottani nemes várjobbágyság helyzetéhez hasonlította. Amit ott látott, az arra bátorította, hogy legyen szószólója a hazai várjobbágyság nemességének is és friauli mintára eszeljen ki *magyarországi* feudum castri-t. Aligha kétséges, hogy Kézai feudum castri-jának a friauli feudum castrense volt a példaképe.

Kézai mester hun-magyar közösség-építményén és egész társadalomelméletén nem kis nyomot hagyott tehát az aquileiai patriarchátus politikai berendezkedésével való közeli megismerkedés.

Volt azonban az ottani politikai és államéletnek olyan intézménye, amely nemcsak Kézai utópiáját befolyásolta, hanem a XIII. század végén a magyar királyi tanács kifejezett képviselői szervé alakításához is egyik példáulul szolgálhatott.

1269 decemberében ti., a patriarchai szék vacantiája idején új, addig ismeretlen hang szólalt meg a friauli forrásokban: a „consilium consiliariorum terrae Foriulii”. A parlament ekkoriban néhány tagját kiválasztva, külügyi tárgyalásokkal és szerződések kötésével bízta meg. Fokozódó jelentőségüket és a friauli rendiség képviselőiként való állandóságukat a Leicht által feltárt forrásanyag alapján lehet a legjobban nyomon követni. Ezek a tanácsosok részesei voltak 1270-ben azoknak a tárgyalásoknak, amelyeket a cseh királlyal voltaképpen a patriarcha nélküli *friauli állam* folytatott. 1270. május 1-én ugyanis Cividaleban Ottokárral szerződést kötött az „aquileiai káptalannak, valamint Friaul terra (szabadjainak) ministerialisainak és communitasainak szavával, engedelmeivel és felhatalmazásával (de verbo licentia et auctoritate capituli Aquileiensis... ministerialium et communium terre Foriulii) Vidus decanus Civitatis, et Leonardus de Faugnaco canonici Aquileiensis, ... de Spembergh, Hericus de Mels, Asquinus de Varmo, Federicus de Pinzano, Nicolaus de Budrio, Franciscus gastaldio, Christoforus de Utino, Conradus gastaldio Civitatis, Henricus Tuson de Civitate et Nicola de Glemona”.

Hogy itt tulajdonképpen a consiliariusokról lehetett szó, bár oklevél ezt nem tünteti fel, azt Fülöp választott patriarchának három hónappal későbbi nyilatkozatából következtethet-

⁵² *Marongiu* i. m. 192. old. 223. j. és 193. old. 225. j.

⁵³ *Leicht*, i. m. 9. old. V. sz., 10–11. old. VIII–IX. sz., 39–41. old. XLV. sz.

⁵⁴ *Uo.* LXXVI. old. *Traversa*, i. m. 36. *Schmidinger*, *Patriarch*. 118.

⁵⁵ „Johagiones vero castri sunt pauperes nobiles, qui ad regem venientes, terram eis tribuit de castri terris, ut pheuda castri et castrum guerrae tempore custodirent.” SRH I. 193

jük. Ő ti. választott főkapitányi minőségben beleegyezését adta azokhoz a tárgyalásokhoz, amelyeket Velencével folytatott az aquileiai káptalan, dékán, *Friaul terra consiliarius* és *homo-i*.⁵⁶

Itt friauli tárgyalófelekként ugyanazok az elemek láthatók, mint a cseh királlyal kötött egyezményben, csak a tanácsosok közreműködését is feltűntetik. Az analógia alapján az előző oklevél csak név szerint felsorolt intitulóiban ezért ilyen tanácsosokat kereshetünk.

A consiliarius intézmény tehát szükséghelyzetben jelent meg, trónüresedés idején, amikor a friauli államnak, illetve parlamentjének fejedelem nélkül kellett magát kormányoznia. A tanácsosok a parlament által eredetileg csak átmeneti időre választott, alkalmi bizottságnak voltak a tagjai. Ez a bizottság, a hasonló európai intézményektől eltérően, nem a rendi gyűlés és az uralkodó közötti küzdelemben kelekezett és eredeti feladata sem az uralkodói hatalom rendi ellenőrzése vagy korlátozása volt. Erről nem lehetett szó, hiszen éppen szükségintézkedésként, patriarcha nem-létében választották a tanácsosokat.

Annál érdekesebb, hogy az utóbb kinevezett patriarcha megtartotta a választott tanácsosok intézményét.

A patriarcha tanácsa természetesen nemcsak ezekből a consiliariusokból állt, hanem olyanokból is, akik egyébként *nem* voltak tagjai a parlamentnek. Jól példázza ezt egy 1274. évi döntés: „Mind Raimund patriarcha tanácsosai, mind mások összegyűlvén a patriarcha úr teljes tanácsában, itt a cseh király úr kívánságára (a patriarcha) ezt a feleletet adta, . . . miután minden consiliariusával tanácsot tartott és ítéletet hoztak.” Ez alkalommal lombard nemesek, a páduai podesta és más, parlamenten kívüli személyek is jelen voltak.⁵⁷

A tanácsosok *rendi megoszlásáról* jó áttekintést ad az 1275. január 14-i oklevél, amely az udinei colloquim generale-n a görzi gróf ellen a patriarchának „consiliariusai tanácsával, egyetértésével és akaratából hozott” rendszabályairól szól: itt tanácsosként két egyházi személyt, négy nobilist (egy libert + három ministerialist) és két városi communitas-képviselőt sorolnak fel.⁵⁸

1283-ban, a Velencével folytatott háború alkalmával Cividaleban a parlament és a patriarcha együttesen választott olyan 24 tagú bizottságot, amely arányosan tükrözte a parlament rendi összetételét. A 24 tag közül 6 a klérust, 6 a libereket, 6 a ministerialisokat és 6 a communitasokat képviselte. A gyűlés kifejezetten a háború és béke ügyében való intézkedések hozatalával bízta meg őket, és elrendelte, hogy döntéseiknek kötelező érvényűeknek is kell lenniük. A bizottság azonnal el is határozta védelmi célból mansusonként 20 veronai solidus fizetését.⁵⁹

1299-ben a parlamenten választott tanácsosok esküjéről hallunk. Ők maguk ekkor *ordinamentum*-ban rendelték el az előző patriarcha, Raimund halála óta lefoglalt, illetve birtokba vett javak visszaadását.⁶⁰

1306-ban „... Ottobonus . . . patriarcha és tanácsosai a teljes parlamenten rájuk ruházott felhatalmazás alapján döntöttek és rendelkeztek” az erőszakosságok ügyében kövendő eljárásról.⁶¹

A tanácsosok megbízatásának időtartama — XIV. századi adatok szerint — 3 hónap volt,⁶² pontosan megfelelő az 1298. évi magyar törvény rendelkezésének.

A tanácsosok XIII. századi tevékenységének ismertetett dokumentumai jól áttekinthető képét adják Közép-Európa leghamarabb létrejött rendi-képviselői államszerkezetének, példázják a rendek és a fejedelem korporációs gyakorlathól levont korporációs megnyilatkozásoknak és hűbérjognak is megfelelő együttműködését. Megítélésem szerint a III. András-kori magyar rendi gyűlés és választott tanácsosi intézmény legközelebbi példáit *itt* kereshetjük.

⁵⁶ *Leicht*, i. m. 10–12. old. VII–VIII–IX. sz.

⁵⁷ „tam consiliariis R.P.D. Raymundi patriarche Aquilegensis, quam aliis in pleno ipsius d. patriarche consilio congregatis ibidem ad petitiones domini regis Bohemiae. . . habito consilio omnium suorum consiliariorum determinata sententia sic respondit. . .” Uo. 12. old. X. sz. A tanácskozás résztvevőinek névsora uo.

⁵⁸ „de consilio, consensu et voluntate Wolrici prepositi Carnee et m. Joannis Aquilegensis canonici et nobilium virorum dd. Artuici de Porcilleis, Valterpertoldi de Spinimbergo, Henrici de Tricano, Joannis de Zucula, Girordini de Civitate, Serafini de Utino consiliariorum ipsius patriarche.” Uo. 16–17. old. XII. sz.

⁵⁹ „... in colloquio generali per . . . patriarcham, prelatos, liberos ministeriales et communitates Foriulii electi fuerunt XXIV, videlicet VI pro clero, VI pro liberis, VI pro ministerialibus et VI pro communitatibus, ut quicquid per illos tractaretur et mandaretur super facto dictae werre et pacis, attenderetur et observaretur. Qui ordinaverunt. . . quod pro werre facienda et defensione. . . ecclesie Aquilegensis. . . de quolibet manso omnium indifferenter solvi deberent XX. solidi Veronenses.” Korabeli krónikás adat, uo. 20–21. old. XVIII. sz.

⁶⁰ Uo. 38–39. old. XI.II. sz.

⁶¹ Uo. 42–43. old. LXXVIII. sz.

⁶² 1328. uo. 71. old. LXXXII. sz., 1376. és 1378. *Traversa*, i. m. 71. o. l.

III. András rendszerének spiritus rectorára, a püspöki karra különösen lelkesítő, vonzó hatással lehetett a főpap-fejedelem államának berendezése, az uralkodó hatalmának alkotmányos úton való hűbéri korlátozása, legfőként pedig a tanácsosi rendszernek „békés” körülmények közt való létrejötte, és a patriarchától való felkarolása, amely élesen eltért az aragón szisztémának a királytól kicsikart, kikényszerített jellegétől. A friauli-magyar érintkezések sokoldalúságának ismeretében inkább azt kellene feltűnőnek tartani, ha a hazai klérus figyelmen kívül hagyta volna a szomszédos főpapi fejedelemség alkotmányának példájából származó indításokat.

A rendi intézmények friauli-aquileiai példáinak és párhuzamainak megállapítása mutat-hat bizonyos irányt terminológiai vizsgálódásnak is, amely viszont még nem kutatott intézményi összefüggések nyomára is vezethet.

Ez a terminológiai kérdés az 1298. évi törvénynek arra a helyére vonatkozik, amelyen a törvényt hozó gyülekezet érdekes, szokatlan módon nevezi meg magát. A dekrétum 9. cikke ugyanis különféle bűncselekményeket: lopást, rablást, birtokpusztítást és idegen birtokjogok bitorlását „factum . . . a Deo et praesenti statu damnatum”-nak minősít, a következő szöveg-összefüggésben: „. . . episcopi diocesani, in quorum diocesibus factum hoc a Deo et praesenti statu damnatum attempatum fuerit, in ecclesiis et populis taliter damnandum interdictum ponant.”⁶³

Mit jelenthet itt a *status*? Kétségtelenül olyan személyek csoportját, akiknek meggyőződése, hogy fel vannak jogosítva Isten helyett és nevében gonoszítottak kárhoztatására és egyházi fenyték kiadására. Főpapok nyilatkoztak itt, akiknek gyakori, szinodális kifejezőmódja az Apostolok Cselekedetei formulájának ismétlése: „Visum est, . . . Spiritui Sancto et nobis.” (15,28) Ez érvényesült az 1298. évi dekrétum 9. cikkében is.

A „*status praesens*”-nek ezért itt „*Nos*” értelme van, „*Mi, tanácskozó püspökök*” jelentéssel, amelyet a *status praesens* helyettesít.

Az ajánlott értelmezést a törvény három másik, idevonható helyével történő összehasonlítás erősítheti meg. Mind a három büntetéseket tartalmaz a fentebbi bűncselekményekre.

1. „*Et quicumque . . . indebite detenta non restituerint, et infra spatium trium mensium a die congregationis computandorum dimittere non curaverint, . . . sententiam excommunicationis, quam contra iniustos exnunc auctoritate praesentium proferimus, incurran ipso facto.*” (art. 5.)⁶⁴

2. „. . . *Usque ad tres menses a die praesentis congregationis computandos omnibus laeis . . . plena fiat satisfactio et ablatorum restitutio.*” (art. 11.)⁶⁵

3. „*De spoliationibus autem a tempore congregationis inchoatae factis decernimus, quod . . .*” (art. 15.)⁶⁶

Ezek alapján a 9. cikk *status*-a a *congregatio*val azonosítható és helyettesíthető, a „*factum . . . a Deo et praesenti statu damnatum*” pedig egyenértékű a „*factum a Deo et praesenti congregatione damnatum*”-mal, azaz feltétlenül helyes Szilágyi Loránd fordítása: „Istentől és a jelen gyűléstől kárhoztatott cselekedet”.⁶⁷

Ez az értelmezési javaslat talán merész és meglepő, mivel a *status*-nak és neolatin derivátumainak „*congregatio, gyűlés*” értelmű alkalmazása 1298 körül — legalábbis a számomra elérhető szótárak és kézikönyvek szerint — még nincs bizonyítva.

Nem állítom természetesen, hogy a *status* szót újlatin. nyelvterületeket megelőzve, először Magyarországon használták „*congregatio, gyűlés, rendi gyűlés*” értelemben. Nézetem szerint a *status* ilyen jelentéstartalmú alkalmazásában a magyar püspöki kar valamelyik újlatin nyelvterület gyakorlatát követte. Utánzásról lehetett szó. Felismervén, hogy Aquileia-Friaul alkotmánya sajátos parlamenti és tanácsosi rendszerével nem kis hatást gyakorolt Magyarországon rendi gyűléseire, törvényhozására és választott tanácsosi intézményére a XIII. század végén, valamint tekintetbe véve III. András király velencei eredetét és a Morosini családdal fennálló kapcsolatát, elsősorban Északkelet-Itáliában keresem azt a területet, amely a *status* említett jelentésben való használatára példát mutathatott, anélkül, hogy sejtésemet egyelőre bizonyíthatnám, vagy más vidékeket ki akarnék rekeszteni.

⁶³ Kovachich, Supplementum. . . I. 111.

⁶⁴ Uo. 109.

⁶⁵ Uo. 113

⁶⁶ Uo. 114

⁶⁷ Szöveggyűjtemény Magyarország történetének tanulmányozásához I. Szerk. Lederer E., Bp. 1964. 92.

A status jelentésének a congregatio-hoz vezető fejlődése nagyjában olyannak gondolható el, mint a „curia, curtis” fejlődése a Cortes-hez. A status-nak ti. XIII. századi adat szerint „curia, comitatus, aula regia” jelentése is volt.⁶⁸

A III. András-kori püspöki kar tehát rendiséget építő tevékenységében európai színvonalú kísérletbe kezdett, mind intézményeiben, mind a terminológiában. A III. András-kori rendiségnek és törvényhozásnak a magyar történelemben járó helyet és jelentőségét önmagában is kijelöli az a tény, hogy az 1298. évi törvény szövegét I. Ulászlónak 1440-ben a rendek kívánására készült megerősítő átirata tartotta fenn egyedül. Vitéz János és kortársai pontosan tudták, milyen előzményekhez kell visszanyúlniuk a maguk mozgalmának és szervezkedésének ősmintájaként.

⁶⁸ „Jacobus de Vitriaco . . . de Sapphadino: 'primo die recepit ipsos (legatos Christianorum) in prima scala de Cayron, ubi semper est status eius'”. Du Cange, Glossarium . . . VII.589.

Nézőpont és írói világkép Albert Camus két regényében

MAGYAR MIKLÓS

A pestis

A *Közöny* világából az átmenet *A pestis* (1947), illetve *A bukás* világába változást ugyan jelent, de törést vagy szakítást nem. Pedig az első regény megírása után Camus addig soha nem tapasztalt lelkesedéssel vesz részt kora politikai harcaiban, ott találjuk Sartre oldalán; a *Combat* szerkesztője. A felszabadulás utáni bizakodása 1944 második felében éri el tetőpontját.

„... azok, akik négy évig csendben és hosszú napokon át égháború és puskaropogás közepette harcoltak, sohasem fognak belenyugodni, hogy bármilyen formában is visszatérjen a lemondás és az igazságtalanság korszaka.” — olvassuk az *Actuelles*-ben,¹ sőt Mauriac-kal folytatott polémijában hallani sem akar megbocsátásról a kollaboránsokkal szemben; a mérsekletet „gyűlöletesnek” tartja, s mindezek betetőzéséül ezt is ő írja: „A fegyvert csak fegyverrel lehet legyőzni.”² Csakhogy a lelkesedés villanásnyi, s már 1945 augusztusának végétől a kiábrándulás hangján szól mindarról, ami addig lázba hozta.

Az 1947-ben megjelenő *A pestis* szolidaritásában ugyan érződik a harcos időszak hatása, a művet azonban a konkrét politikai harcokból való kiábrándulás átemeli a valóságból a mítoszba. Az eredetileg konkrét korhoz kötött műből kizárja a történelmet, hogy az általános EMBERRÉ szublimált Meursault-hoz térjen vissza, hogy az örök „Mal” ellenküldje csak átmeneti győzelemmel kecsegtető sziszüphoszi harcha elvont eszmékre redukált hőseit, megpróbálva eljutni a „sainteté sans Dieu”-ig, majd csaknem tíz évvel később *A pestis*nek mintegy ellenpólusában — de nem ellentétként hanem kiegészítésként — *A bukás*ban a „culpabilité sans Dieu” poklát kínálja az olvasónak.

A *Közöny* végén Meursault eljut addig a pontig, hogy rádöbbenjen a világ abszurditására, sőt ennél tovább is megy: fellázad, ugyanakkor lázadása erejét veszíti azzal, hogy nem társadalma, hanem a halál elkerülhetetlen valósága ellen irányul: a realitás talajáról már az első Camus-regény problematikája a metafizika területére siklik.³

Művészetének maga Camus által vallott princípiuma, miszerint nem hisz a realista ábrázolásban, ehelyett szimbólumot mond, továbbra sem tévesztendő szem elől. Sőt, az esztétika művészi és világnézeti következményei *A pestis*szel válnak nyilvánvalóvá.

Camus 1940 májusában befejezi a *Közönyt*, szeptemberben a *Sziszüphosz mítoszá*nak első részét, s az év végén Oranban találjuk az író, Oranban, melyet új regénye színhelyéül választ. 1939-től 1943 januárjáig gyűjti anyagát a műhöz, orvosi könyveket tanulmányoz, a pestis tünetmáinak tüzetes leírásait olvassa, ugyanakkor, amikor Melville, Defoe műveit — az utóbbitól veszi mottóját is. Valószínűleg Puskin *Ünnepe a pestis idején* és dr. Manget 1722-ben írt *Traité de la Peste* c. munkáját is megismerte. Camus rendkívüli műgondját mi sem bizonyítja jobban, mint hogy hét éven át írta-átdolgozta-újraírta-csiszolgatta az 1947 júniusában megjelenő regényt, amelyet csakúgy mint a *Közönyt*, igen rövid idő alatt szárnyára kapott a világ-hír.

Ugyanakkor a mű körüli viták Camus első regényének visszhangjánál is erősebben kavarnak, ellentmondásosabbak. „A mű az ellentmondó vélemények sorát váltotta ki. Egyeseket felháborít, másokat lenyűgöz; mindenki ellen- vagy rokonszenvet ébreszt. Nem tévednek, akik azt állítják, hogy korunk egyik legjelentősebb műve; de azoknak is igazuk van, akik kiábrándítónak találják, s irodalmi szempontból kevésbé sikerültek, mint a *Közönyt*.” — írja Rachel Bepaloff az *Esprit* 1950-es januári számában. Mielőtt megpróbáljuk a mű elemzésével

¹ A. Camus: *Actuelles*, 21.

² Vö. *Nachas*, Hélène: L'Évolution de la pensée d'Albert Camus dans *Actuelles*. The French Review, 26. 1952—53.

³ Vö. Magyar Miklós: A. Camus „Közöny”-ének néhány problémája. Filológiai Közöny, 1972. 1—2. szám, 211—220.

kimutatni annak erőnyeit és hibáit, hadd idézzünk egy, a kritikák fő kifogásait összefoglaló bírálatot: „Ami ennek a dokumentumnak olvasásakor zavaróan hat, az a belső szükségszerűség és a megformálás gyengeségének ellentmondása. A hiányosságok szembetűnőek: olyannyira érződik az erőltettség, hogy az ember önkénytelenül is arra gondol: „Milyen hátralepés ez a Közönynel szemben.” (. . .) A hideg, az éhség, a nyomor, a tisztátalanság, a betegség, a halál, az öröm már nem az ember természetes életfeltétele; mindez mítosszá válik.”⁴

A bírálat jogos és igaz, csak hogy a mű iménti vonásai az írói szándék szerint olyanok, amilyenek. Mert Camus maga így fogalmazza meg szándékát *A pestis*rel: „A pestissel azt a légkört szeretném érzékeltetni, amely mindannyiunkra nehezedett, s a veszélynek és száműzetésnek atmoszféráját, amelyben mindannyian élünk. Ugyanakkor ezt az érzést az egész létre kívánom vonatkoztatni.”

A pestis — jöllehet messzire kerül az első Camus-regény problémájától — aligha lenne elképzelhető a *Közöny* nélkül. Valójában maga Camus a *Közönyt* úgy tekinti mint „zéró pontot”. 1942 augusztusában írja: „A *Közöny* az ember meztelenségét írja le az abszurdal szemben. A *pestis* az egyéni szempontok alapvető azonosságát ugyanazzal az abszurdal szemben. Ez egyfajta fejlődés, amely a többi műben még jobban megnyilvánul majd. De a *pestis* ezenkívül azt is megmutatja, hogy az abszurd semmire sem tanít meg bennünket.”⁵

Az abszurd felfedezése nem elégti hát ki *A pestis* Camus-jét. Jöllehet, eleinte a megszálás éveinek szimbolikus története akar csak lenni, *A pestis* a *Közöny* és a *Sziszüphosz mítosza* által felvetett problémáira is felelni akar: hogyan viselkedjék az ember az abszurd világban? A történelmi események — csakúgy mint Sartre-ot, ha más módon is — a közösség problémái felé soradják. *A pestis*ben Meursault magányos lázadásával szemben a közös harc kerül a közép-pontba. A mű ilyen irányú fejlődését Camus maga is több helyütt hangsúlyozza; mint például Roland Barthes-hoz 1955-ben írt levelében: „A *Közöny*höz képest *A pestis* kétségkívül az egyéni lázadástól a közösségi harc felismeréséig vezető utat jelenti. Ha van fejlődés a *Közönytől* *A pestis*ig, az a szolidaritás, a közösség irányában keresendő.”⁶

A probléma az, hogyan oldja meg Camus írói szándékát a regényben, sikerül-e feloldania a *Közöny* ellentmondását, amely — mindennek ellenére — a szereplő karaktere és a stílus között feszül; egyszerűen: hogyan változik a regény technikája és egész világa a megváltozott — helyesebben egy irányba tolódó — mondanivaló adekvát kifejezésére.

Akárca a *Közöny*ben, *A pestis*ben is bizonyos mértékig a napló-formát alkalmazza az író. Csak hogy itt az egyes szám első személyű elbeszélés — mint Meursault „álmplója” — nem lehet alkalmas a témához. A Camus által áttanulmányozott krónikák szinte kézenfekvővé teszik számára, hogy a mű tónusa objektív legyen és az elbeszélés harmadik személyű. Csak hogy Camus nem a „többiekéről” akar beszélni, hanem „rólkunk”. A főszereplő a harmadik személyű elbeszélés dacára a „nous” lesz. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy maga a mesélő is szereplő: „A mesélő nem tudja magát kivonni a cselekményből, de hogy minden személyes jellegtől megfoszsa krónikáját és a megfelelő objektív hangnemet megtalálja, csak harmadik személyben beszél önmagáról”. — írja Camus.⁷ Csak hogy — s erről már Camus maga nem beszél — ahhoz, hogy Rieux, a narrátor egyrészt szereplője legyen az eseményeknek, másrészt egyes szám harmadik személyben beszélhessen saját magáról, az olvasónak nem szabad tudnia, hogy ki a mesélő. S valóban, az író csak a mű vége felé árulja el, hogy voltaképpen az orvos maga a narrátor. Ezzel a technikai megoldással sikerül ugyan Camus-nak megtalálnia a tónus egységét és elérnie egy objektivitást, mely — mint Quillot mondja — közelebb áll a krónikához, mint a regényhez.⁸ a vállalkozás azonban mégsem veszélytelen. A regény végén ugyanis, amikor Camus felfedi, hogy dr. Rieux maga egyszemélyben a krónikás is, kénytelen erről a krónikás-szereplőről immár ő maga mint író beszélni, ezáltal ismét egy mesélőt, mégpedig „a mindentudó” mesélőt bevezetni a műbe, holott nyilvánvalóan a „mindentudás” elkerülése Camus egyik fő célja azzal, hogy a mesélő maga is szereplő. Erről több helyütt vall is.⁹ A megoldás csak addig a pillanatig jó hát, míg az író fel nem fedi a mesélő kiletét.

De más választás aligha akadt volna Camus számára. Azonkívül, hogy a „je” sehogyan sem felelhetett volna meg a kívánt tónusnak, az egyes szám első személyű elbeszélés egyé-

⁴ P. de Boisdeffre: *Métamorphose du roman*, 395.

⁵ Vö. OC. 1942.

⁶ Revue de Club du meilleur livre, février, 1950.

⁷ OC. 1940.

⁸ Vö. uo.

⁹ D'une façon générale, il s'est appliqué à ne pas rapporter plus de choses qu'il n'en a pu voir. . .” (La peste, 1469. A francia nyelvű idézetek az Oeuvres Complètes-ből (Ed. Gallimard 1962), míg a magyar fordítás Gyergyai Albert fordítása (Albert Camus: *A pestis*, A bukás Magvető, 1962).

veszélyekkel is járt volna. Amennyiben a „je” maga az író, a mű egyik alapvető gondolata sikkad el, amiről még később beszélünk: kizárja azt a lehetőséget, hogy valamennyi szereplőben legyen Camus-ból (kivéve Cottard-t), azaz a polémia lehetőségét. Másrészt, ha ez a „je” Rieux, a mű egyközpontúvá válik (ez egyébként az előző esetben is megtörtént volna), holott Camus nem akart fő- és mellékszereplőket ábrázolni, hanem egy-egy magatartás többé-kevésbé elvont, szándék szerint is jelképesnek szánt képviselőjét viszi színre. Itt jegyezzük meg, hogy azok a vádak, melyek szerint Camus „nem tud alakot teremteni”¹⁰ a hagyományos kritika egyik olyan hibája, mely az írói szándékkal ellentétes írói technikát akar kényszeríteni a szerzőre. Egyébként ez a példa jó annak illusztrálására is, hogy tűnik el a hős „camus-i módon” a regényből.

A mű szerkezete öt részből áll. Egy crescendo után a harmadik – rövid – fejezetben kulminál a pestis, majd decrescendo következik.

Mintha a sziklát görgető Szűszüphosz erőfeszítését és a szikla visszahullását látnánk. De Camus számára maga az erőfeszítés a lényeges.

A pestis kitörése előtt Oran lakosai semmiben sem különböznek a *Közöny* első részének Meursault-jától. Mint Luppé mondja kitűnő Camus-tanulmányában: „A pestis sújtotta város valamennyi lakója egy-egy Meursault volt kezdetben.”¹¹ Mint ahogy Meursault kizökkentéséhez „a kövek nyugalmból” egy gyilkosságra van szükség, Oran lakosai, *A pestis* főszereplői akkor válnak regényhőssé, sőt akkor tűnnek fel egyáltalán a regényben, amikor a pestis eléri őket avagy ők maguk veszik fel vele önként a heroikus küzdelmet.

A regény indítása azonnal megadja a mű tónusát is: „Április 16-ának reggelén Bernard Rieux doktor kilépett dolgozószobájából, s a lépcsőforduló közepén döglött patkányba botlott.” Mint említettem, a regény eredetileg konkrét időhöz kötődött: Camus a pestissel a megszállást akarta szimbolizálni. A mű egyik változata így kezdődik: „Azok a különös események, amelyekről ez a krónika szól, 1941-ben, a második világháború alatt játszódtak le, városkánkban, Oranban.” A mű végső változatában az évszám elhagyása rendkívül jelentős, Camus azon szándékának megvalósítása jegyében történik, hogy a művet több jelentőségű tegye. Ugyanakkor annak az esztétikai meggyőződésnek következménye, hogy a „nagy stílus” a „láthatatlan stilizálás”, mint azt *A lázadó emberben* kifejti. A leglényegesebb azonban az, hogy a regény indításának végleges, megváltozott formája árulkodik arról a változásról is, amiről fentebb szóltam: a társadalmi átalakulásban hívő, harcoss Camus kiábrándulásáról. Mert mindez magában a regényben nem tükröződik már. A végleges szöveg indítása az általános Ember elvont térben és időben való mozgatásához adja meg a tónust, s Camus minden későbbi tiltakozása ellenére igaz lesz, hogy a mű ezzel egyszerűen ahisztórikussá válik.¹²

A regényt olvasva eszünkbe sem jutna feltételezni, hogy Rieux doktor, aki egyes szám harmadik személyben jelenik meg, maga a mesélő lehet. A krónikásról egyelőre csak annyit tudunk, hogy maga is jelen van a pestis kitörésekor.¹³ „A mesélőt körülvevő titokzatosság az általános szintjére helyezi, elnyom minden epikus bizonytalanságot és az egyén és közösség, az én és a mi között a magányosságon belül is meghagyja a kötelékeket.” — írja Camus a narrátorról.¹⁴

Az első részben a magányos (solitaire) ember szerepelt: az „il” és a „je”; Rieux, majd Tarrou, akinek személyével kapcsolatban két lényeges dologra kell felfigyelnünk: Tarrou idegen és maga is naplót vezet. Az első megjegyzés azért lesz fontos, mert a regény folyamán a pestis

¹⁰ Vö. *Boisdeffre* elmarasztalásával. *Métamorphoses du roman*, 395 sköv.

¹¹ Robert de *Luppé*: Albert Camus, 81.

¹² Roland Barthes-hoz írt levelében Camus utal arra a törekvésére, hogy műve több jelentésű legyen, s ugyanakkor a regény általánosságát azzal magyarázza, hogy egy része az ellenállás alatt jelent meg, így szükségszerűen csak szimbolikusan ábrázolhatta a náciizmust: „La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a (. . .) comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que l'ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. Ajoutons qu'un long passage de la Peste a été publié sous l'occupation dans un recueil de combat et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée.” (*Revue du meilleur livre*, février 1955.) Az író önigazolása teljesen elfogadható lenne, a fő ok azonban, amiért a konkrét, történelmi események helyett az általánost választja — mint látni fogjuk — az, hogy alapvetően a „Mal” örök jelenlétét s a mindig és mindenütt újrakezdendő és csak átmeneti eredményeket hozható harcot vallja; Szűszüphoszt boldognak kell képzelnünk és el kell fogadnunk condition humaine-jét.

¹³ „Le crépuscule fugitif de notre pays reculait déjà. . . ” (1251) „ . . . avec des nuances, sa réaction (Rieux-é) fut celle de la plupart de nos concitoyens.” (1247) stb.

¹⁴ Vö. OC. 1940.

veszélyének fokozódásával egy, a várossal addig semmi közösséget nem érző szereplő lesz¹⁵ pontosan Camus-hoz legközelebb álló eszmék képviselője, másrészt ez azonnal kizárja minden olyan magyarázat lehetőségét, hogy a szolidaritás egy már előbb is meglevő közösségen belül alakult ki. Nem. Camus minden művészi eszközzel azt hangsúlyozza, hogy a magányosság csak a pestis idején szűnik meg! Második megjegyzésünk tartalma az előzőkhöz kapcsolódik. Tarrou naplója mintegy Rieux krónikájának kiegészítéseként és ellenpólusaként szerepel. Regénytechnikailag a mű fő vázát Rieux krónikája és benne Tarrou naplója adja. Az utóbbi akkor kap igazi jelentőséget, amikor a regény végén megtudjuk, hogy a krónikás Rieux doktor volt. Így teremtdódik meg az egyensúly a Camus-t legjobban képviselő két eszmehordozó között.

Az első rész végén álló távirat: „Pestis-állapotot kihirdetni. Várost lezárni.” az addig elszigetelt szereplők „il” és „je”-jének nézőpontjából azonnal a „nous”, a közösség (solidaire) névinásába vezeti az olvasót. Hisz a második rész így kezdődik: „Elmondhatjuk, hogy ettől a peretől kezdve a pestis valamennyiünk ügyévé vált.” Az egymásra utaltsággal a nous természet-szerűleg veszi át az „il” és a „je” szerepét: „Elmondhatjuk, hogy a betegség hirtelen inváziója arra készítette polgártársainkat, hogy úgy cselekedjenek, mintha nem lennének egyéni érzések.”

A camus-i világkép — a *Közöny* óta bekövetkezett változással — az elszigetelt város néhány kiemelt szereplőjének konfliktusából bontakozik ki. A szereplők konfrontálásakor regénytechnikailag minden esetben a „je”-ről a „nous”-ra való áttérés módozatait kísérjük figyelemmel.

1. *Rieux és Paneloux.* Camus maga is utal arra, hogy mű egyik fő témája az orvostudomány és a vallás harca: „Egyik téma: az orvostudomány és a vallás harca, a viszonylagos és az abszolút képviselőinek harca. A viszonylagos győzedelmeskedik, pontosabban az nem veszít.”¹⁶

Paneloux kétszer mond beszédet a templomban. Először a pestist mint megérdemelt büntetést csattogtatja isten ostaroként az összegyűlt fejé felett, s bízik abban, hogy „... e borzalmas napok és a haldoklók jajszaival ellenére, polgártársaink az éghez intézik majd az egyetlen keresztény szót, a szeretet szavát.” A pap második prédikációját megelőzte egy gyermek halála, amely Rieux és Paneloux szeme előtt következik be. Rieux, prédikációjára emlékeztetve a papot, mondja: „— De azt, remélem, tudja, hogy ha a többiek nem, de ez az egy ártatlan volt!” Paneloux és Rieux itt következő párbeszédéből nyilvánvaló, hogy Camus-t sem Rieux-vel sem Paneloux-val nem lehet azonosítani: „— Megértém — morogta Paneloux. — Valóban lázító ez, hiszen minden emberi mértéket meghalad. Lehetséges azonban, hogy szeretnünk kell azt, amit nem tudunk megérteni. (...) Nem, atyám — szólt (Rieux). — Nekem más fogalmam van a szeretetről. Én soha az életben nem leszek hajlandó szeretni azt a világot, ahol gyermekeket vonnak kánpadra.” Ha igaz is, hogy Rieux és Paneloux harcából Rieux lesz az, aki „nem veszít”, Paneloux nem negatív szereplő. Ez az „aktív fatalista” sem tudja magát kivonni a szolidaritás vonzerejéből: a gyermek halálát követő prédikációja joggal gondolkodtatja el hallgatóit. S ami a legfontosabb: „Chose curieuse encore, il ne disait plus „vous”, mais „nous”.”

Ugyanakkor azonban Camus egyértelműen el akarja határolni magát a keresztényi belenyugvás gondolatától, a „sainteté avec Dieu”-tól, Paneloux eszméjétől, hogy majd Tarroué-val azonosíthatassuk törekvését: „sainteté sans Dieux.” Ezért növeli Camus a távolságot — eredeti elgondolását megváltoztatva — Rieux és Paneloux között. „A pap és az orvos szavai a gyermek Othon ágyánál a végleges változatban sokkal erőteljesebbek.” — írja R. Quillot a la Peste-ről,¹⁷ s hozzáteszi: „Paneloux-nak viszont keresztényibb halált szán.”¹⁸ Véleményem szerint Camus nem azért változtatta meg Paneloux halálát (az első változatban Paneloux elveszti hitét!), hogy ezzel kiegyensúlyozza a mérleg két serpenyőjét, hanem ellenkezőleg: ezzel is a különbséget hangsúlyozza. „Ha az ártatlanságnak kiszúrják a szemét, a keresztény ember el kell hogy vesszítse hitét, vagy pedig beleegyeznek, hogy a szemét kiszúrják. Paneloux nem akarja hitét veszteni, elmegy tehát a végsőig.”¹⁹

2. *Rieux és Tarrou* egyénisége nem ellentmondásos, ők inkább kiegészítik egymást. Mintha Camus saját magával folytatna dialógust. Ezt szuggerálja regénytechnikailag az a megoldás — mint említettem — ahogyan a két mesélőt szerepeltető Camus mintegy egyesíti a két szálát a mű végén, amikor maga az író szólal meg. A *Közöny* megállapításán, hogy létünk hiábavaló, Rieux és Tarrou túllép. Az abszurd világgal szembeni magatartásuk kettőjük párbeszéde során kínál Camus megoldást:

¹⁵ Amikor a szállodás megkérdezi Tarrou-t a mű elején: — Mais sûrement, ce n'est pas contagieux. ...”, Tarrou közömbösen válaszol: „Je lui ai dit que cela m'était égal.” (1239)

¹⁶ OC. 1941—42. Ebből a megfogalmazásból is kitűnik, hogy Camus a középutat választja. Se abszolút jó, se abszolút rossz nem létezik számára.

¹⁷ OC. 1942.

¹⁸ 1406.

¹⁹ Uo.

„— Elvégre . . . (. .) mivel a világrendet a halál szabályozza, talán az Istennek is jobb, ha nem hiszünk benne, s ha minden erőnkkel a halál ellen harcolunk, és sohasem emeljük fel tekintetünket az ég felé, ahol ő hallgat.” Tarrou, akinek apja halálra ítél egy embert,²⁰ s aki előbb forradalmár lesz, majd egy probléma foglalkoztatja: „lehet-e az ember szent Isten nélkül”, így válaszol: „— Igen, (. .) meg tudom érteni. De az ön győzelmei mindig ideiglenesek lesznek, ennyi az egész.” Camus végső tanítását Rieux felelete adja meg: „Mindig, ezzel tisztában vagyok. De mégsem ok ez arra, hogy felhagyjak a küzdelemmel.”

Tarrou *A bukás* vezeklő bírójának, Clamence-nak elődje. Miután elhagyja a szülői házat, harcolni akar a halál ellen, úgy érzi, pestises lett.²¹ „Azóta se változtam. Régóta szégyellem, halálosan szégyellem, hogy akár akaratlanul, akár jószándékból magam is gyilkos voltam.” „Pontosan tudom (. .), hogy mindenki magában hordja a pestist, mert senki, de senki a világon nem érintetlen tőle.”

Rieux és Tarrou kiegészítik hát, nem tagadják egymást. A Camus = Rieux + Tarrou „egyenletnek” igen szép, lírai transzponálását olvassuk a negyedik rész egyik fejezetében. Ismeretes Camus rajongása a tengerért. Nos, az említett részben Rieux és Tarrou barátságukért megfürödnek a tengerben: „Rieux megfordult, odaért a barátjához, és úszott ugyanabban a tempóban. Tarrou erőteljesebben haladt előre, mint ő, s a tempót ezért gyorsítania kellett. Néhány percig ugyanabban az ütemben haladtak, ugyanazzal a kitartással, magányosan, távol a világtól, végre megszabadulva a várostól meg a pestistől. (. .) Ismét felöltöztek s vissza-indultak anélkül, hogy egész idő alatt egy szót is szóltak volna. *De szívük egy volt*, és az éjszaka emléke kedves nekik.”

3. Rieux és Rambert hasonlóképpen kiegészítik egymást. Rambert, aki először meg akar szökni a vesztégzár alá rendelt városból, olyan érvvel szolgál, amely mind a *Közönyt*, mind a Camus-novellák alaptónusát is színezi:

„Ha nem tartok önnel, azért van, mert okom van rá. Azt hiszem egyébként, hogy még tudnám vásárra vinni a bőrt, hiszen végigcsináltam a spanyol háborút.

— Kinek az oldalán? — kérdezte Tarrou.

— A legyőzöttekén. Ám azóta gondolkodtam egy kicsit.

— Miről? — kérdezte Tarrou.

— A bátorságról. Most már tudom, hogy az ember nagy tettekre képes. De ha nem képes egy nagy érzelemre, akkor nem érdekel engem.”

Kétségkívül sok van Camus-ból Rambert-ben is, aki ugyanazon a fejlődésen megy át, mint Tarrou és a többiek. Marad, vállalja a közösséget a pestises várossal, lemond a „je” boldogságáról a „mou” etikai értéke miatt. „— Doktor úr — szölt Rambert —, nem utazom. Itt akarok maradni magukkal. (. .) Rieux azonban kiegyenesedett, és határozottan mondta, hogy ez ostobaság, hiszen semmi szégyellni való sincs abban, ha valaki a boldogságot részesíti előnyben. — Igen — szölt Rambert —, de esetleg szégyenteljessé válhat, ha valaki magányosan lesz boldog.”

Itt, az egyik legszemléletesebb alkalmazás után említjük meg a mű alaptónusának talán legjellemzőbb stilisztikai eszközét: a „style indirect” domináló szerepét.²²

4. Említsük még meg Rieux és Grand viszonyát *A pestis*ben. Grand — akárcsak Tarrou — idegen. Kishivatalnok, aki annak idején a karriert, amellyel kecsegtették, szívesen elfogadta volna, nem ambíciójánál fogva, hanem a jobb anyagi megélhetés miatt. Jelenleg egyetlen vágya van: „Jaj! doktor úr — mondogatta —, mennyire szeretném megtanulni, hogy jól fejezzem ki magamat.” Grand igyekezete stílusának javítására (a pestisjárvány idején!) a *La Nausée*-nak arra a gondolatára emlékeztet, hogy a művészet megmentheti az embert. Rieux — bár egyetlen szóval sem kifogásolja Grand „műgondját”, sőt, hosszasan elmélkedik Grand stílári problémáján amazzal együtt keresve a megoldást — távol marad magától a gondolatától; Grand „fölfoglaltsága” mindvégig a regény margóján marad.

A pestis végső konklúziójában a harmadik mesélő, maga Camus mondja ki Rieux véleményét, amely már Tarrou koncepcióját is magában foglalja: „(. .) ő tudta azt, amit nem tud ez a vidám tömeg, de a könyvekben olvasható, hogy a pestis bacilusa sohasem pusztul el, sem el nem tűnik, mert évtizedeken át szunnyadhat a bútorokban és a fehérneműben, türelmesen várakozik a pincékben, a bőröndökben, a zsebkendőkben és a limlomokban, s hogy előtér a nap,

²⁰ Tarrou az az ember, aki Camus szavai szerint „mindent meg tud érteni és szenved mindentől, de aki semmit sem tud elítélni.” (Vö. OC. 1941.) Ez a camus-i hős magában hordozza Camus felszabadulás utáni vitait a halálbüntetésről Mauriac-kal és másokkal, s a Combat-ban lefolyt harcokat is.

²¹ A szó értelme itt ismét kitágul: a „mal” jelentését veszi fel.

²² Ennek fontosságát Camus maga is kiemeli: „Tout mettre au style indirect”. (Vö. OC. 1940.)

amikor a pestis, az emberek szerencsétlenségére és okulására, felébreszti majd patkányait, és elküldi őket, hogy egy boldog városban leljék halálukat.”

A mű konklúziója magában hordozza az író világgképének korlátait. Camus mítoszt teremt a pestissel, s míg a *Kőzönyben* csupán a mű végén billen a regény az absztrakcióba, *A pestisben* elejétől fogva a mintegy a világ lényegét alkotó „Mal” ellen vívják kétes kimenetelű — hisz azt sem tudjuk bizonyosan, hogy a pestist legyőzik-e Rieux-ék vagy az magától szűnik meg, úgy, amint jött — harcukat az erősen absztrahált hősök.

A bukás

A bukásról beszélve a regény keletkezési körülményei nem maradhatnak említés nélkül, annál is inkább, minthogy Camus legkevésbé megértett, legmegtevesztőbb művével állunk szemben, s bár az író — mint később látjuk — maga is több helyütt vall műve szándékáról, ezek a vallomások is ellentmondások.

A mű megírásának indítékául kétséget kizáróan a Sartre — Camus-féle vita szolgált, amely — mint ismeretes — az 1951-ben kiadott *A lázadó ember* körül viharzott, s amely Camus és Sartre elhidegüléséhez is vezetett. A Francis Jeanson contra Camus vita, majd Sartre nyílt levele,²³ melyben „gyávaasággal” és „rossz lelkiismerettel” vádolja volt barátját, eredményezi elsősorban, hogy *A pestis* után *A bukást* kezünkbe véve szinte száznyolcvan fokos fordulatot érünk az írói magatartásban. Valójában azonban nem változásról van szó.

Roger Quillot — miután idézi Camus a *Le Monde*-nak 1956-ban adott nyilatkozatát — teljes joggal állapítja meg, hogy Camus bevallott szándékán kívül: „(. . .) megrajzolni egy olyan profétácska portróját, amilyen manapság oly sok van. Akik semmit sem jósolnak, és jobb dolguk nem akad, mint másokat vádolni saját magukat vádolva,”²⁴ más is, sokkal több van a regényben: a „kényelmes humanizmus” és a „jó lelkiismeret” megkérdőjelezése, a „szorongás” mint életérzés előtérzése, s ugyanakkor az „aggály betegségének” szatírája.²⁵

A mű e — jól igazolható — kettős aspektusának hangsúlyozása igen lényeges a regény technikájának, az írói szándéknak megvalósulását elemezve. Mert akár az egyik, akár a másik aspektusát abszolútizáljuk a műnek, ferde képet kapunk a camus-i oeuvre eme harmadik szakaszáról. Barbara C. Royce pl. — hogy csak egyetlen példát említsünk az ilyenfajta torzításokból — *A bukást* egyszerűen Sartre Saint Genet című munkája szatírájaként fogva fel, a kettő összevetéséből Clamence-ban Sartre karikatúráját véli csupán felfedezni.²⁶

Lehetetlen a műben nem észrevenni, hogy *A bukás* nem csak, nem is elsősorban azért a „leginkább sartre-i műve” Camus-nek, mert Sartre elé akart volna görbe tükröt tartani. Clamence — mint Pierre-Henri Simon írja²⁷ — burzsoá korában „salaud” volt, s ha vonatkozik is Clamence-ra Sartre legfőbb vádjá, amellyel *A lázadó ember* után Camus-t illette: „s’être fait citoyen de la république des belles âmes”, Camus ugyanúgy távol áll Clamence saját sikereinek káprázatában élő énjétől, mint a vezeklő bíró szarkasztikus pesszimizmusától.

Találón fogalmazza meg a mű kettős arculatát és a camus-i magatartást Jacques Brenner: „Camus itt korának lelkiismeretét boncolgatja, jóllehet ő maga attól a lehető legmesszebb van.”²⁸

²³ Vö. Les Temps Modernes, No 8. 1952. Vö. még: La Chute is, in part, a reaction to critics like Francis-Jeanson of the marxiste — oriented Sartrian camp who attacked Camus with violence after the publication of l’Homme révolté in 1951, and is also the exploration of a temptation to its limit.” (Sanford Ames: La Chute: From Summitry to Speleology. The French Review, No 39. 1956. 559.)

²⁴ Vö. OC. 2011.

²⁵ Vö. OC. 2011.

²⁶ Clamence, hewer, was not at all held up as a model; he is bat a terrible parody of Sartre and his hero Genet.” „— La Chute and Saint Genet: The Question of Guilt. The French Review No 39, 1965 — 66. Jegyezzük itt meg, hogy az ilyen és hasonló megállapításokhoz maga az író is hozzájárult. Carina Gadourec említi például Philippe Thody magánbeszélgetését Camus-vel, melyben: „Camus lui-même a parlé de son livre comme d’une satire des communistes qui veulent recruter des membres parmi les bourgeois qu’ils cherchent à convaincre de leur culpabilité sociale.” (C. Gadourec: im. 201.)

²⁷ Vö. P.-H. Simon: Présence de Camus, 167 — 168.

²⁸ Jacques Brenner: L’Homme du souterrain. Table Ronde, No spécial, 1960.

A mű címe maga is megtévesztő lehet. Mészáros Vilma idézi Brückberger Camus-nekrológját, amelyben a szerző *A bukás* a keresztény mitológiát idéző Camus-művek közé sorolja. „Nyilvánvalóan a szó bibliai „bűnbeesés” jelentésére gondol — teszi hozzá Mészáros Vilma — Kétségtelenül igaza van: nem botlást jelent itt a „bukás” szó, hanem pokolravettetést. Csak éppen a megváltás nincs jelen.”²⁹ S pontosan ez az, ami tagadja azon szándékok jogosultságát, amelyek valamilyen keresztényi tanítást vélnek felfedezni a műben. Ezt egyébként maga Camus is több helyütt formálisan elutasítja.

A regény eredeti címeként Camus a *Le Cri*-t szánta, minthogy a „*Korunk Hőse*” címet nem adhatta neki — Lermontov ilyen című regényében már megrajzolta kora „hősét”, Jean Bloch-Michel a „*Le Miroir*”²⁰ plasztikus címet javasolja, végül Camus egy napi töprengés után a Roger Martin du Gard által ajánlott címet fogadja el: *La Chute* (A bukás).

A cím kitűnően fedi a mű hősenek, a „vezeklő bírónak” felfedezését: „De nem is lehetünk meggyőződve senkinek az ártatlanságáról, viszont biztosak lehetünk minden ember bűnösségében.” A valaha híres párizsi ügyvédnek egyetlen törekvése lesz bebizonyítani, hogy mindannyian bűnösök vagyunk. *A pestis* tanítása ez volt: Mindannyian magunkban hordozzuk a pestist. „Elég annyi, hogy Tarrou megfélekedezzek magáról, s a gúnykacaj máris felcsattan háta mögött” — mondja Roger Quillot. Ha Tarrou egy vigyázatlan pillanatban a vezeklő bíró helyében találhatja is magát, *A bukás* mégis inkább *A pestis* ellenpólusának lehet nevezni mint annak folytatásaként felfogni. A világ alapvetően abszurd voltára ráébredő Meursault-nak és a többi „Meursault”-nak — hisz a pestis kitörése előtt Oran valamennyi lakosa, régi életében pedig Clamence is egyfajta abszurd előtti állapotban él — kétfajta, ellentétes — nem ellentmondásos — megoldást ajánl Camus: *A pestis* „sainteté sans Dieu” és a *La Chute* „culpabilité sans Dieu” megoldását. (Valójában egyik sem jelent megoldást, mint ezt az elemzések során láthatjuk!) A közös vonás az, hogy mint a „megváltáshoz”, a „pokolravettetéshez” sincs szüksége Camus-nek a kereszténység mítoszára.

A két regény megoldása látszólag regénytechnikailag is megegyezik. A nézőpont a „je” felől a „nous”-ig halad, csak hogy mi sem illusztrálhatná jobban egy-egy részmegoldás azonos-sága csalóka voltát, mint éppen Camus e két műve, ahol a hasonlóság ellenére a lényeg alapvetően különböző. Míg *A pestis* szereplői azért mondanak „nous”-t a „je” helyett, mert ráébrednek a szolidaritás szükségességére, Clamence saját rossz lelkiismeretén kíván könnyíteni azzal, hogy azt átruházza az emberiségre.

Hogyan történik ez?

A mű voltaképpen egy dialógusnak álcázott monológ. A névtelen társ, akinek Clamence mesél, egyetlen szót sem szól az egész mű folyamán. Ez a technikai megoldás egyáltalán nem új az irodalomban. Roger Quillot említi, hogy Jean Bloch-Michel (*Preuves*, 1962. január) Dosztojevszkij *Feljegyzések a holtak házából* c. művében látja e technika közvetlen előzményét azzal a különbséggel, hogy ott a mesélő a „közönséghez” fordul, míg Clamence saját másához. Dosztojevszkij maga pedig Victor Hugo *Le Dernier Jour d'un condamné*-jára utal, ahol a romantikus költő maga is ezt az eljárást alkalmazza. Továbbmenve Balzac és Musset is élt ezzel a technikai eljárással, jegyzi meg Quillot.³⁰

S Camus regénye mégis jelent újat, amire szintén utal Quillot. Ez a szóáradat, ez a félig hazug-félig igaz fecsegés, amely mind hallgatóját, mind olvasóját meg akarja és meg is tudja tévesztetni, nem is kaphatott volna jobb interpretátort, mint egy jó nevű párizsi ügyvéd. Nem hiába tartják a *La Chute*-öt Camus technikailag legjobban sikerült regényének. Clamence személye, egyénisége, problémái kitűnő egységben állnak a mű tónusával. A *Közöny* és *A pestis* ellentmondásainak, technikai buktatóinak nyomát sem leljük a regényben.

Vallomás-jellegénél fogva *A bukás* a *Közönnyel* rokon. A nézőpont is azonos: egyes szám első személy. Míg azonban a *Közöny* írásos vallomás, *A bukás* szóbeli, de ennél lényegesebb különbség is van a két mű technikai megoldása között: az előzőkben Camus — a már elemzett okok miatt — Meursault életét úgy ábrázolja, hogy az olvasót a megélés pillanatába helyezi (első rész), illetve attól rövid idővel választja el (második rész). Ugyanakkor Meursault „je”-je voltaképpen „il”. *A bukás*ban viszont Clamence „je”-je mindvégig szubjektív marad, s egész idő alatt múltjáról beszél, mégpedig a vezeklő bíró nézőpontjából látott régi életéről, amelyet immár képtelennek tart, tehát csak gúnyosan tud róla beszélni. Innen a mű alapvetően ironikus

²⁹ B. Mészáros Vilma: A mai francia regény, 308.

³⁰ Vö. OC. 2012. Itt jegyezzük meg, hogy Ernest Sturm Quillot idézett művének megjelenése óta egy egész — franciára is lefordított — művet szentelt Dosztojevszkij és Camus művének összehasonlítására, amelyben Jean Bloch-Micheléhez hasonló konklúzióhoz jut az anonim mesélőt illetően. Vö. Ernes Sturm: Conscience et impuissance chez Dostojevski et Camus. Parallèle entre „le sous-sol” et „La Chute”. Librairie A. G. Nizet, Paris, 1967. Traduit de l'anglais par Geneviève Schmidt-Chevalier.

tónusa. Maga Camus, amikor azt kérdezték tőle, mely oldalát mellőzik leginkább a kritikusok művének, ezt felelte: humorát. Ez a humor azonban igen sokszor a szarkazmusba csap át. Hogy csak néhány példát említsünk: amikor „önzetlen” ügybuzgóságáról beszél Clamence, szavai humorosnak mondhatók: „Már-már azt hitték rólam, hogy az igazság minden este énevelem hál, egy ágyban.” De már az „humour noir” birodalmában vagyunk, amikor ezt olvassuk: „(. . .) a bűnözők védelmét is vállalhattam, azzal az egyetlen feltétellel, hogy jó gyilkosokkal van dolgom, (. . .)” Amikor pedig ezt írja: „Majd meghaltam például azért, hogy segítsem az utcán átkelő vakokat,” szarkazmussal van dolgunk.

Clamence egyetlen törekvése — mint említettem — saját rossz lelkiismeretét néma hallgatójával, az olvasóval, mindenkivel megosztani. Regénytechnikailag ez azt jelenti, hogy a „je”-ről a „nous”-ra kell áttérnie. A módszert nem nehéz nyomon követni, hisz erről Camus, illetve Clamence magában a regényben vall: „Széltében-hosszában vádolom magam (. . .) A magam dögát állandóan a többiekével vegyítem. Megkeresem a közös vonásokat, együtt átélt tapasztalatainkat, megegyező gyengéinket, a jó modort, a mai embert, egyszóval, ahogy bennem és másokban háborog. Eközben olyan arcképet fabrikálok, amely mindenkié és senkié. (. . .) Amikor az arckép elkészül, mint ma este például, nagy sajnálkozás közt mutatom meg: „Fájdalom, ilyen ember vagyok én!” A vádbeszédnek ezzel vége. De ugyanakkor ez az arckép, amelyet kortársaimnak átnyújtok, tükörképpé változik. (. . .) összefoglalom minden szégyenemet, de sohasem fedve szavaimnak hatását, és azt mondom: „A söpredék söpredéke voltam”. Akkor aztán beszédemben az „én”-ről észrevétlenül a „mi”-re térek. Amikor meg odaérek, hogy „lám, ilyenek vagyunk mi”, a csel sikerül, s szemükbe vágthatom az igazságot.”

Az eljárás világos. Vitatható azonban, hogy az explicit magyarázatnak van-e helye a regényben, amikor a figyelmes olvasó maga is rájön Clamence módszerére. Kérdéses az is, hogy az igen lényeges módszer külön hangsúlyozása nem a Sartre-ellenes aspektus túlfűtöttségéből fakad-e. Mindegy. Számunkra mindenképpen érdemes lesz kicsit tüzetesebben megvizsgálni ezt az író által igazolt módszert.

Clamence a pokol bugyrából, ahol elbeszélése pillanatában érzi magát, rendkívül óvatosan, mintegy körönléte vonzza anonim hallgatóját maga felé, akiről először csak annyit tudunk hogy művelt polgár, hisz érzékenyen reagál az imparfait du subjonctif használatára.³¹ Clamence vallomása látszólag csak saját bűntudatra ébredésének, rossz lelkiismeretének története. Valójában azonban valamennyi fokozat, amely egyre szűkíti börtönét, ugyanakkor hallgatóját is egyre jobban — azt mondhatnánk szinte pók módjára — hatalmába keríti. Melyek ezek a fokozatok?

1. Egy szarkasztikus, ismeretlen eredetű nevetés (I. 1495–96 old.), amely a továbbiakban nem hagyja el, sőt később általánosul: „Akkor már az egész világ versenyt nevet körülöttem.” Ez az állandósult gúnykacaj segíti hozzá, hogy „világosabban lásson” (1518. old.). Mintha nem tartaná még alkalmasnak a pillanatot és a témát, Clamence itt még csak saját magáról beszél.

2. A másik esemény egy pofon, amelyet Clamence egy utcai nézeteltérés alkalmával kap egy „elesett” motorostól. Reakciója ráébreszti: „. . . pontosan oly fókig voltam a bűnözők pártján, ameddig a vétkükkel semmi kárt sem okoztak nekem.”

3. Csupán a harmadik fokozat, Clamence érzelmi kalandjai látszanak alkalmasnak arra, hogy megteremtse a „je-nous” átmenetet anélkül, hogy abból hallgatója bármit is észrevenne. Ha továbbra is a pokol köreinek hasonlatánál maradunk, azt mondhatnánk, Clamence már a harmadik körben mozog, amikor társát sikerült az elsőbe vonnia: „De hát, kedves honfitársam, gondoljon csak saját életére! Mélyedjen el az emlékezetében, talán talál ott valami hasonló kis történetet, amelyet később elmesél nekem.”

Ahhoz, hogy a mű végén Clamence és hallgatója ugyanabban a szituációban találja magát (az is kiderül majd, hogy partnere maga is ügyvéd!), s így fordulhasson hozzá: „Akkor mondja el, könyörgök, mi történt önnel egy este a Szajna partján. . .”, tehát eljusson céljához, Clamence-nak meg kell gyorsítania a ritmust, szorosabbra kell fogni a hálót. De egyelőre ez nem következhet be.

4. A negyedik fokozat az ismeretlen nő vízbefulladásá, amely ugyancsak egyedi eset marad egyelőre, így Clamence az egyes szám első személyű mesélésnél marad. (vö. 1511. old.) Ettől kezdve a vezeikló bíró önvádolósa mélységében bővül; az iménti témák többszörösen visszatérnek, kavarognak, Clamence hol kiengedi kezéből áldozatát, a „je”-nélmaradva, hol a „vous” cinkosságát tekeri köréje. Egyik leglátványosabb támadásának ott vagyunk tanúi, ahol a hisztrik aisteistának provokálásáról beszél, majd hirtelen hallgatójához fordul: „Vous devez trouver cela puéril.” Az önmagában véve Clamence részéről „rutinfogásnak” tűnő „Vous” különös hangsúlyt kap azzal, hogy új bekezdést vezet be. Itt Camus tudatossága közvetlenül is

³¹ O. I. 1470.

igazolható: a végleges szöveg az előző verziókhöz képest itt változott. Előbb ez állt: „Cela vous semble puéril.” Úgy vélem a változás oka nem lehetett más, mint a „vous” premier planb helyezése.

Azt mondtam, Clamence-nak gyorsítani kell a ritmust, hogy a „pokol utolsó körében találkozzék néma társával. Ez — tekintve, hogy Clamence a másíkról semmit vagy alig valami tud, — nem könnyű feladat. Csupán olyan témákban hazárdírozhat, amelyek — mint szereln kalandjai — feltehetően rezonanciára találnak hallgatójánál. Clamence így más úton is próbál kozik: a „vous” helyett az „ils” felől közelíti meg a „nous”-t. „Vous avez entendu parler naturellement de ces minuscules poissons des rivières brésiliennes qui s'attaquent par milliers au nageur imprudent, le nettoient, en quelques instants, à petites bouchées rapides, et n'en laissent qu'un squelette immaculé? Eh bien, *c'est ça, leur organisation*” . . . Mais je suis injuste. Ce n'est pas leur organisation qu'il faut dire. *Elle est la nôtre après tout* (. . .)” Érdemes itt meg jegyezni, hogy a mű első változataiban több volt az „ils”, s ezek az ún. „intellectuels de gauche” elleni támadásoknak, illetve ellentámadásoknak felelnek meg. Ezek közül a végleges szövegben legtöbb helyütt „nous” lett.³²

Harmadik fajta — és a camus-i életmű szempontjából a leglényegesebb átmenet Clamence elbeszélésében a „je”-ről az általános Emberre: „Akárhogy történt, a magamon végzet hosszú tanulmányok után felfedeztem az emberi lény feneketlen kettősségét.” S ez az a pont ahol ismét csak átbillen a mű az általános moralizálás területére.

³² Vö. R. Quillot, OC. 2014.

A művészi útkeresés a kor parancsa

(Gondolatok Zaligin művészetéről)

L. A. BURCSAK

Szergej Zaligin szovjet író tehetségének széles körű elismerése — különösen külföldön — *Az Irtis partján* (На Иртыше 1964) című kisregényének megjelenésével esik egybe. A kritika a művet azonnal és egyöntetűen a mai tematikájú író vonatkozásában váratlanul műlthoz fordulásként, egyszersmind minőségi ugrásként értékelte az írói életműben. „*Az Irtis partján* című kisregényben Zaligin hirtelen és váratlanul több mint harminc évvel ezelőtti eseményekhez nyúl. . . A leginkább figyelemre méltó és a legváratlanabb éppen az, hogy nála a kollektivizálás időszakának, e régi eseményeknek az ábrázolása friss, mai kérdéseket felvető módon történt, újra aktuális események benyomását keltette.”¹ Három évvel később jelent meg és szintúgy nagy elismerést vívott ki Zaligin új műve, *Солёная Падь* (Sós szakadék — 1967) című regénye, és a benne ábrázolt események még korábbi történelmi korszak, a szibériai polgárháború képét tárják elénk. Az, hogy az írói gondolat itt a szovjet rend szibériai kialakulása legősibb folyamatainak mélyére ás le, ma, e regény megjelenése után már nem annyira éles fordulatnak bizonyul, inkább határozott törvényszerűségnek tűnik az író művészi gyakorlatában. Az ilyenfajta következtetésre azonban mintha rácaffolna Zaligin legutóbbi írói gyakorlata: alkotói terveiben a jelen hétköznapijainak világához fordul.

Mégis ez a gazdag tényanyagot felvonultató, még a történelmi tematikájú művek vonatkozásában is rendkívül dinamikus, átfogó zaligini múltidézés az író prózájának kifejezett sajátosságaként hívja fel magára a kutatók figyelmét, s részben az 1960-as évek szovjet irodalmában, az ismert társadalmi átalakulások során keletkezett általános analitikus fejlődéstendencia sugallta jelenséggént nyer magyarázatot. De ennek az írói világfelfogás összetevői, a zaligini tehetség és biográfia sajátos jegyei által diktált műlthoz fordulásnak a specifikuma továbbra is az irodalomtörténeti elemzés egyik aktuális célja marad: minden új megfigyelés Zaligin alkotóművészetének olyan belső törvényszerűségeire derít fényt, amelyek a mai realizmus új minőségét képviselő jegyeinek mélyebb megértéséhez és értelmezéséhez vezethetnek.

Zaligin művei nem téma-variációk, nem rendeződnek ciklussá, de a művészi elemzés tárgya állandó: a paraszti életnek az az általa történelmi perspektívában értelmezett és mélyen átértékelte szelete, amely minden, témáját tekintve „váratlan” művészi megoldásának előfeltétele volt. Innen ered a más-más korhoz kötött, rég leülepedett olyan tények bátor megközelítése, amelyek nála mindig visszhangra találnak a jelenben. De nála a jelen is — az ábrázolás közvetlen anyagává válva — olyan aspektusokban tárul fel, amelyek a mélyre hatolás és a művészi útkeresés határtalan lehetőségeire engednek következtetni.

1954-ben Szergej Zaligin *Ez év tavaszán*² (Весной нынешнего года) című riportját az emelte az irodalmi megújulási folyamat előhírnökeiként fellépő írók művei közé, hogy írója jól ismerte a háború utáni falu gondjait, s az akkori gazdálkodás legbonyolultabb kérdéseit érintette. Zaligin művében nemcsak helyzetleírást nyújt, hanem jellemeket ábrázol és a szociális riport természetéből következő követelménynek megfelelően társadalmi jelentőségűeknek, szerepüknek megfelelő értékű megvilágításban állítja elénk a karaktereket, s közben mind pozitív, mind negatív vonásaiknak alapját magában a valóságban keresi. Az individualizált portrévázlat mestereként különbözik — az állami feladatokkal össze nem egyeztethető, de bizonyos, még mindig elterjedt és konstans vezetési típusokat képviselő — embereket mutat be. Fominban, Piszeginben és Pausztovban egyaránt megvan a kellő ügybuzgalom és energia, de e tényezők a kolhozgazdaságok feljavítására irányuló erőkként oly módon működnek, hogy a kollektív terv-

¹ Н. Яновский, Сергей Залыгин, Кемеровское книжное издательство, 1965, 16.

² Zaligin szépirodalmi műveiből vett idézetek a következő szövegkiadások alapján szerepelnek: «Новый мир», 1954, № 8, Сергей Залыгин, Солёная падь, На Иртыше, Издательство «Известия», 1970.

munka normáinak nyílt megsértését eredményezik. A felülről jövő direktívák iránt érzett formális felelősség náluk — midőn teljesíteni igyekeznek e rendelkezéseket — esetleg eszközök, cselfogások alkalmazásához, kereskedelmi ügyletekhez vezet. A találékony, ravasz, vállalkozó szellemű vezetőknek ez sikerül, s annál inkább, minél kevésbé gondolkoznak el olyan kérdéseken, amelyek a kolhoz területén túlmutatnak és a kolhoznak a kerületben játszott szerepét érintik.

Különösen jól sikerült Piszlegin bonyolult és ellentmondásos jellemének bemutatása. Piszleginnek régi érdemei vannak, s kiterjedt gazdasági tapasztalattal rendelkezik; szereti munkáját és minden igyekezetével az ügyet szolgálja: energiája és jó helyzetfelismerő képessége „révén” nem egyszer talált kiutat a nehéz helyzetből. Mindent „előteremtett”, amire a kolhoznak szüksége volt, „a föld alól is”, és dícséretképpen ezt a képességét „kezdemenyező erőnek” nevezték. Piszlegin még együttérzésünket is kivívja: már súlyos beteg, ám nem lankad lelkesedése, az ügyek intézésében éppoly aktív, mint korábban, mégis: aktivitása nem segíti, hanem egészen akadályozza a mezőgazdaság állami méretekből kibontakozó jelen és jövőbeni normalizálódását.

Az író vizsgálat alá veszi ezt a jelenséget: nem tagadja, hogy az ilyen vezetési módszert ösztönözték, de kialakulását az az eszmei igénytelenség és ingatagság is elősegíthette, amely még az erős egyéniségekben is dezorientálta, gyengítette az igazi vezető szerepét.

Piszleginnel az író Baslikovot állítja szembe: azt a vezetőt, akinek egyénisége ugyanolyan történelmi-társadalmi feltételek között formálódott, de másként nyilvánult meg. Baslikov ereje a mindent befogó gazda-érzetben rejlik, ám ez az érzelm mentes mindenfajta tulajdonosi érdektől, s az egész társadalom gondjaira irányul, amelyek egyénisége legbensőbb lényegét jelentik. Minden cselekedetében, gesztusában — abban, ahogy ujjai között morzsolgatja a föld-darabkát, minden morzsát szemügyre véve, s mintegy a termékenység titkát kutatva, ahogy az emberekhez viszonyul, becsületességükre és értelmükre appellálva, ahogy minden, még a legáltalánosabb életmegnyilvánulásokban, döntésekben is az élet hatalmas lendületét érzékeli, — a kor által életre keltett vezető karaktere tűnik élénk.

Nem sokkal később, Valentyin Ovecsikin ritka tehetségét értékelve Zaligin olyan jegyekre mutat rá, amelyeket az ő, saját alkotói evolúciójával lehet összevetni: Zaligin szintűgy „ezt a bonyolult életet mindenek előtt társadalmi síkon tanulmányozza, közvetlenül részt vállalva benne, s úgy, hogy önmagát is ehhez idomítja és méri, íróként is így nyilvánítja ki önmagát, az egész organizmus legérzékenyebb igényéhez nyúl, olyan alakokat teremt, amelyek révén ez a bonyolultság a legteljesebben tárul fel és jut megformáláshoz”.³ Zaligin egész későbbi tapasztalata a bizonyíték arra, hogy miért tudta feltárni írótársa módszerét: Ovecsikin elve nála, Zaliginnél fejlődik tovább, bármilyen történelmi korszakhoz is nyúljon.

Minden új írói tervének többértelmű a motivációja. Maga az író gyermek volt még, amikor végbement a forradalom, tizennyolc éves volt azoknak az eseményeknek az idején, amelyek egyikét *Az Irtis partján* című kisregényében megörökítette. Zaligin számára rendkívül fontos volt, hogy a kérelhetetlen idő ellenében hosszú évek múltával is megőrizze s a jelennek közvetítése az élménynek ezt a közvetlenségét, ifjúkori világfelfogásának specifikumát, hiszen az (nemzedéke „az utolsó, amely még saját szemével látta azt az évezredek élet-elrendeződöttségét”, amely „rövid időszak alatt gyökeresen megváltozott, átalakult”. De az események történelmi gyökereihez való lehatolás az írónál az aktuális társadalmi kérdések iránti nyugtalan érdeklődéssel párosul. A társadalmi rend belső viszonylatai iránt a konkrét, reális ellentmondások gondolati feldolgozásában, értelmezésében megnyilvánuló érzékenysége az alapja annak hogy „az egész organizmus fő idegét” kitapintsa, s ezt mindenek előtt a hősök sokszínű megrajzolt alakjain keresztül tárja elének.

Sok mű született már arról, hogy hogyan zajlott le a kollektívizálás, hogy milyen drámaosztályharc közepette alakultak meg a kolhozok. Zaligin kisregényének cselekménye későbbi sajátosan bonyolult és tisztázatlan események anyagára épül. A visszavonhatatlan tény egy értelműsége, azaz a kolhoz létrejötté sok mindent megváltoztat a helyi falucska, Krutije Luk életében, de még nem zárja ki a drámai kifejelethez jutó mozzanatok lehetőségét. Van már kolhoz, de a parasztokból hiányzik a kollektív munkavégzés képessége, és a tehetséges, a kolhoz számára nagyon is fontos és szükséges embert száműzi a faluból mint a kulák szövetségését. De nem az élet paradoxonjait demonstrálja ezzel a szerző, hanem azokat a jelenségeket, amelyeket lehetővé tesz, sőt magyaráz is a körülmények és a jellemek logikája; e jelenségek értelmezhetők és tanulságosak lehetnek. A történelmi krónika formájával analóg módon (a hitelessé, effektusát éri el vele az író), de eredeti, művészi kibontott elbeszélésben Zaligin olyan tablót fest, amely tartalmát tekintve átfogóbb és jelentősebb, mint a falunak a műben leírt néhány napja és a felvonultatott konkrét dokumentális információ. A történetiség elvét az író azo-

³ С. Залыгин, Литературные заботы, М, «Современник», 1972, 55.

emberek pszichológiájának elemzése alá rendeli, akikre a vívmányok megőrzésének, a kollektív munka megerősítésének és tökéletesítésének nagy munkája vár. Zaligin hőse bonyolult alkat; evolúciója nehéz, keserű, ám örömteli is: az új emberért vívott harc heroizmusával zárul a megtett út. Az író elbeszélésében nem mond el mindent, ami ősidők óta nyomja és ami másrészt hőssé nemesíti az ábrázolt személyt, de az alkotásfolyamatot végig egyrészt a kornak, a történelem értelmének és az emberi erőfeszítéseknek az az átfogó művészi belátása kíséri végig, amelyek nélkül nem kristályosodott volna ki hőseinek, Csauzonak, Pecsorának és Fofanovnak az alakja, másrészt az alkotást a föld szorgos művelője iránti mélyeséges elkötelezettség szabja meg, amely betölti az író lelkét és rendkívüli melegséggel hatja át a mű egész atmoszféráját.

„A földhöz való hozzáidomulás, a földművelés technológiájának a konzervativizmusa együttesen hozta létre azt a munkát és berendezkedési formát, amelynek eredményeképpen maga a földművelő idővel más rétegeknél jóval szűkösebben részesült a földi javakból, náluk jóval képzetlenebb, tudatlanabb maradt.

Ugyanakkor e konzervativizmusnak és földhöz idomultságnak köszönheti létrejöttét az egész civilizáció.⁴

Innék ered a sokféle, sokszínűen ábrázolt — a szibériai néptömegek és természet helyi, nemzeti megnyilvánulásaiként konkretizált — zaligini típus közös forrása. Közülük Sztyepan Csauzovot állítja előtérbe. Benne koncentrálódnak a legteljesebben a parasztság olyan képviselőjének a vonásai, aki elfogadja az új rendet, s ugyanakkor az ő sorsa hordozza leginkább a történelmi fordulat fájdalmas nyomait.

Csauzov egy a milliók közül. Életfelfogását és szokásait tekintve beleolvad környezetébe, ám analitikus elméjével, önállósága és akaratereje révén fölébe kerekedik anélkül, hogy hiúság ösztökléne és különleges helyzetre törekedne. Ellenkezőleg: nyugodt munkás életről álmodozik, az ertől is normális munkafeltételei miatt vonzza. Sztyepan Csauzov, ez a „sok mesterségben járatos és nagyon bátor” ember minden erejét megfeszítve töpreng, hogy megértse az eseményeket. A hős intellektusa a cselekménykibontás során egyre teljesebb manifestációhoz jut egyre gazdagodó emberi kapcsolataiban és a jellemkibontásban alkalmazott művészi fogások széles skálája révén. Az írói jellemzésekben, a belső monológokban, dialógusokban, ábrázolt cselekedeteiben, emberekhez fűződő kapcsolataiban a hős szellemi aktivitása, elméjének szakadatlan mozgása tárul fel előttünk. A hős gondolatmozgásában nemcsak szociális lényegét és individuális jellemvonásait, hanem azt a folyamatot is megismerjük, ahogy feleletet keres a legfontosabb kérdéseké, s ahogy a munka és egész osztálya létének értelmét keresi. Csauzov tudatmozgását éppen azért önti ilyen formába az író, hogy kifejeződése alapján megértsük az ő következtetései és annak a tömegnek a gondolatai közötti kölcsönhatást, amely a történelemben először nyert lehetőséget arra, hogy közös érdekei megkívánta módon gondolkodjon és cselekedjen. A kisregényben mindenki töpreng, beszél és vitatkozik. A szerző — kihasználva a szibériai orosz beszélt nyelv lexikai lehetőségeit — gyakran aforisztikus jeleget kölcsönös hősei megnyilatkozásának. Benne mintegy egymásra rétegződtek az egymást váltó nemzedékek tapasztalatai és nézetei, a földművelő és a föld viszonyának logikája: az emberi értékmérővő vált munka értelmének és ereshéyeinek tudatosulása fejeződik ki.

A főhős nem mindennapi jellemében egy egész nemzedék elméje és tehetsége, makacs igyekezete és bátorsága koncentrálódik: olyan nemzedéké, amely fájdalmasan szakadt el a földtől, vállalva az áldozatokat a föld felvirágoztatásáért, „a boldog élethez” vezető útert. „Nem a halál, hanem azt élet a nyugtalanító — hogy élje le manapság az ember?” Csauzov szavai és tettei harmóniában vannak egymással. Az emberi védelmében harcolt Kolcsak ellen, ezért volt partizán, és az emberi védelmében vetette magát a lángok közé, hogy a tüztől megmentse a kolhoz kenyerét. Az emberi védelmében vezette az embereket — nem gondolva tette önmaga számára kellemetlen következményeire —, amikor csapkodta, döngötte és a szakadékba taszította annak az Udarcevnak a házáat, aki felgyújtotta a gabonaráktárt. Udarcev gonoszította Csauzov-ha a földműves lényét sértette meg: igazságérzete vezette tettében, s később is, amikor házába fogadta a gonosztevő gyermekeit és feleségét, ám aztán végleg összekuszálta helyzetét.

A kitelepítésre ítélt Csauzov nyugodt méltósággal viselkedik. midőn együttértő izgalommal veszik körül a felkavart lelkű falubeliek. A kitelepítést megelőzően pedig — nem törekedvén arra, hogy az ítéleten enyhítsenek, — továbbra is a maga igazát bizonygatja, jobban mondva nem is a maga igazát, inkább cselekedeteinek szükségszerű voltát abban a helyzetben, amely őt töprengésre késztette, hogy világosan lásson saját sorsától függetlenül is.

„Nem lett volna szabad Alekszandr Udarcevnak felgyújtani a gabonát, ő meg neki, és lángbaborította ... Nem lett volna szabad azért Udarcevék házáat szétlúdni, ők mégis földig rombolták ... Nem lett volna szabad Olgának Csauzov házába lépnie, ő mégis hozzá jött ... Lehetőség, hogy mindaz, ami régen tiltott volt, mostanság szabad? Nem, mégsem — nem szabad.”

⁴ Uo. 76.

A kisregény hőseinek gondolataiban és élményeiben az író a tulajdonosi tudat bomlásának, az előítéletek, a szellemi rabság oszlásának folyamatát kutatja. A parasztkobban a boldog élet álma nem evont: e vágy arra ösztönzi őket, hogy képesek legyenek leküzdeni a nehézségeket, hogy keressék, kutassák a falu szocialista átalakításának útjait, módjait. A nehéz kezdet során jelentkező nélkülözések, bajok leküzdésének záloga — a nép romlatlan erkölcsi ereje.

„Csak minél hamarébb túl legyünk ezen a kis időn, ami még hátra van tavaszig . . . , amikor vetni kell, amikor lesz mivel törődnünk, s nem azzal, hogy egymást marjuk. Aztán meg nekifogunk, nekiindulunk, egyre messzebb, messzebb.”

A parasztko megérzik a lényegét. A megújulás szimbólumaként koppan az első tavaszi esőcsepp az elbeszélés végén, de annak a távoli korszaknak az ellentmondásai és dialektikája töprengésre késztetnek bennünket későbbi időszakok társadalmi életében jelentkező bizonyos tendenciák nyomait illetően. Az író leleplezi az emberek irányításában megnyilvánuló formalizmust és merevséget, feltárva a föld művelőjének reális szükségletei, igényei és az adminisztratív intézkedések közötti konfliktust, rámutatva arra, hogy a maximalista alapállás egy ponton a demagógiával érintkezik. Az előre nem látható jelenségek lényegének megragadására irányuló írói szenvedély Zaliginnél mélyen tudatosított történelmi optimizmussal párosul, s ezt az optimizmusát a nép forradalmi erőibe vetett hite táplálja.

A nép és a forradalom viszonyát vizsgálva új aspektusból elemzi a történelmi eseményeket a *Sós szakadék* című regényben, amelyben a társadalmi élet perspektíváinak áttekintése felől nyer koncepcionális értelmet az emberre koncentrált írói eszmé.

A harmincas évek eleji konfliktusok értelmezése, feldolgozása során az íróban már *Az Irítis partján* című kisregény írása közben tudatosult, hogy a vizsgált múltbeli események elválaszthatatlan kapcsolatban vannak a népi élet korábbi szakaszának észlelhető tényezőkkal, és Zaligin a művészet által addig nem érintett jelenségeket és kérdéseket vont be az ábrázolás szférájába.

Az író a múlt bonyolult és kuszált emberi kapcsolataiban az új tudat kialakulásának jelenségeit kutatja, s ez lehetőséget nyújtott számára, hogy az emberi jellemekben feltárja a valóban forradalmi és esetleges megnyilvánulások viszonyát.

A szintézisre törő írói gondolat és árnyalt pszichológiai elemzés együttthatásának eredőjeként a *Sós szakadék* két központi figuráját, Mescserjakov és Bruszenkov alakját befejezett és a kor megértése szempontjából rendkívül fontos művészi általánosításként fogjuk fel: olyan emberek alakjaként, akik az élet átforgató hatását önmagukon tapasztalva egyre mélyebben ismerik meg és értelmezik magát a megváltozott életet.

Mescserjakov alakja hangsúlyozott eszmei jelentőségű mind a regény egész problematikája, mind a múltón és a jelenen töprengő író gondolatmozgásának iránya, mind pedig a pozitív hős zaligini koncepciója szempontjából. A legutóbbi évek kritikájában a dokumentális széppróza további demokratizálódásáról szóló elmefuttatások kapcsán egyre többször merül fel a „mindennapi”, „megszokott” hős kérdése. Ez a hőstípus valóban több íróat vonzott, de mint irodalmi jelenség mélyebb elemzését igényel, nem lehet csupán erre korlátozni a mai próza minőségi vívmányait. A rendkívüli, nem mindennapi személyiség nem zárja ki a tipikus vonásokat, ellenkezőleg: az így megragadott tipikus vonásokban jobban felszínre kerül az egyén és a tömeg, az események és a kor közötti viszony. Maga a forradalom nem übermenscheket, ám magas intellektusú és rendkívüli aktivitású személyiségeket dobott fel, alakított ki, és megörökítésük az 1920-as évektől kezdve az orosz szovjet irodalom legjobb hagyományává vált.

Jefrem Mescserjakov alakjában az író esztétikai ideálja jut mély és konkrét megfogalmazáshoz, s abban, hogy az író az orosz nép értelmét és humanizmusát fejezi ki hőse gondolkodásában és cselekedeteiben.

A kritikai irodalomban Zaligin e hőst nem egyszer Furmanov Csapajevjével vetették össze, időnként talán túlzott igyekezettel keresve hasonlóságuk és különbözőségük bizonyítékait.

Mescserjakov kétségtelenül a hadseregparancsnokká fejlődő Csapajevet idézi azzal, hogy a zaligini hős is partizánoszatgot vezetett egykor és szociális lényegét illetően is. Ám Zaligin, midőn a furmanovi hagyományt folytatja, mégsem a *Csapajev* szerzőjének koncepcióját fogalmazza újjá gazdagabb történelmi tapasztalat birtokában. Furmanov kora életjelenségeiben a partizán hős felgyorsult szellemi evolúciójára figyelt fel, de e típus nála konkrétan csak annak az eseménynek és a környezet igényeinek felel meg, amelyben képességeit alkalmaznia kellett. Szerafimov, Fagyejev, Solohov is azt a folyamatot tárta fel, ahogy a forradalom értelmének tisztázására törekedve felélénkült a nép gondolati tevékenysége, s ahogy a polgárháború frontjain elementáris erővel ad hirt magáról szervezőképessége, energiája és önfeláldozó bátorsága. Zaligin magáévá teszi a történelmi-forradalmi műfaj ismert mestereinek metodológiai tapasztalát, mégis másként közelíti és oldja meg a jellem és a történet viszonyának kérdését.

Mescserjakovnak olyan viszonyok között kell cselekednie, amelyek közepette nem annyira saját hibáinak, sokkal inkább e viszonyok ellentmondásainak leküzdése követel rendkívüli erőfeszítést tőle, sőt, mi több, adott helyzetben e viszonyok számtalan olyan intézkedését

tettét és érzelmét igazolják, amelyeket a közvélemény az általánosan elfogadott normák felől elítélhet. Mescserjakov bonyolult helyzetben cselekszik: olyan események középpontjában, amelyek aktivitást követelnek tőle, s ugyanakkor elsőprő folyamuk medre láthatatlan zátonyokat rejt. A népi erők és a fehérgárdisták közötti konfliktus egy másik konfliktussal párhuzamosan bomlik ki, amely homályosan, alig észrevehetően nyilvánul meg. Ez utóbbi konfliktus belső értelmének elemzése túlmutat a cselekmény és a hős jellemzésének keretein, s fényében Mescserjakov alakja új, humanista vonásokkal gazdagodik, és különleges, egyedí jelleget ölt a már ismert hősökhöz viszonyítva.

Mescserjakovot az író a jövő megérzésének képességével ruházza fel. A polgárháborút a hős az új, békés élethez vezető út szükségszerű mozzanataként fogja fel, s hisz ennek az új életnek az eljövételében. Bármilyen nagy elszánással is harcol, még az ütközetek során is, önmagában sokkal inkább a földművelő, semmint a hadvezér megnyilvánulásait érzi. A szülőföld történelmét idézik nála a parasztság sorsáról való elmélkedések, Szibériáét, „amelynek kenyere fél Oroszországot táplálja”, s a szibériai vajért szívesen utaznak ide még a németek és az amerikaiak is”. Jefrem emlékeztetésében meglevenedik nagybátyja, Szilantij apó legendás alakja, a honfoglaló, aki egykor ezen a földön telepedett meg: dolgos két keze engedelmességre bírta a vad földet, éles elméjével és igazságosságával kivívta a falubeliek becsülését. Kuzogyev kupec Szibériába való behatolásával a sztyeppe is kettészakadt: Hegyi sztyeppére és Síksági sztyeppére. Szomorú és fennkölt érzelmeket vált ki a nagybácsi elsőprő energiájának emléke az unoka-öccsben: éppoly forró, lázadó a vére, s éppoly nagy tettvágy feszül benne is. Az elbeszélésben e visszaemlékezés szimbolikáját a természet-idézés fokozza fel:

„Csodálatos, fényes északa volt. Nyugodt-fenséges éj ölelte magába a földet egyik végétől a másikig, mintha e föld születésétől kezdve soha nem is ismerte volna a háborút, a riadt félelmet.”

Jefrem a maga szerepét, a partizánvezér szerepét elhivatottságként, olyan misszióként fogta fel, amelynek most jött el az ideje, de amelyet régóta vágyott a nép.

A Mescserjakovban rejlő forradalmi erő filozófiai átértelmezése miatt érezzük Zaligin e művét különösen vonzónak. Azzal, hogy éles konfliktus-helyzetet teremt a felkelők táborában, azt az életényt helyezi új megvilágításba, hogy a forradalomhoz nem egyenes út vezet. A regényben ábrázolt események bonyolultsága és drámaisága törvényszerű: ez a forradalmi közép-ponttól oly félreeső falucska a nép emelkedésének, felnötte válásának legsebb bizonyítéka volt, de a hatalom kérdése, a vezetési módszerek, az új viszonyok feladatai és formái lépten-nyomon vitát váltottak ki, s nem azonos szinten, s korántsem a tudatosult történelmi perspektívák felől oldódtak meg. Zaligin a történelem mozgását ábrázolja, de a nép gyors öntudatosulásának folyamatát, az új életelvet kialakulását nem a pillanatban, hanem az átalakulás nehéz, néha kínokkal teli folyamatában mutatja be. A nép fellépésének, a nép különböző megnyilvánulásainak, az elhangzó véleményeknek perspektivikus jelentősége van az elbeszélésben: ezekben jutnak meggyőző konkretizációhoz az alkotói eszme probléma-hordozó mozzanatai. Mescserjakovot az író a néppel való állandó együttélésben és kommunikációban mutatja be; a főhős alakjának ezt a demokratizmusát tovább mélyíti az a szerep, amelyet a legfeszültebb, legellentmondásosabb helyzetekben játszik.

Az első epizód, amelynek során Mescserjakov „párba” lép ellentétével, Bruszenkovval, a hadseregarancsnokság főnökével, az igazi forradalmiság mibenlétének kérdését veti fel.

Bruszenkov golyó általi halálra ítéli az öreg Vlaszihint, amiért fiait elbújtatta a háború elől. Mescserjakov felfüggeszti ezt az ítéletet: tekintettel Vlaszihin életkorára s arra, hogy a parasztok a falu „apostolát” tisztelik benne, éles elméjére és sok olyan emberi tulajdonságára való tekintettel — mindez nem indokol ilyen kegyetlen büntetést.

Mescserjakov életszeretéből, tehetségéből következő humanizmusa, biztos helyzet-felismerése, az adott szituációban legcélravezetőbb konkrét döntése ellenállást és ellenakciót vált ki Bruszenkovban. Az író minden részlettel a két regényhős szellemi kibékíhetetlenségét húzza alá. Konfliktusukban két világfelfogás, két filozófia, két szociális alapállás elkerülhetetlen ütközését ábrázolja, s alakjuk történeti megalapozása és magatartásuk pszichológiai elemzése arra indít, hogy az olvasó elgondolkozzon bizonyos élettendenciák történelmi szilárdságáról, makacs továbbéléséről. Mescserjakov és Bruszenkov viszonyának bonyolult, lassan kibogozható voltát csak fokozza, hogy mindketten azonos zászló alatt azonos eszmét szolgálnak.

Bruszenkov lényegét Mescserjakov lassan és fokozatosan ismeri meg: a forradalom során nem mindig és ritkán lehetett azonnal elkülöníteni a látszatot a lényegtől, az igazat a hamistól. Maga a szituáció időnként nem lényegének megfelelő színben tüntette fel a kérelhetetlen szigorú intézkedések végleteit. Ám az író már Bruszenkov portréjának rajzával is meggyorsítja az olvasói felismerés folyamatát:

„Hangja öblös, lábai aprók, kurták, törzse hosszú, megnyúlt, arcát mély himlőhelyek borítják, egész lény a kiszámíthatatlanság érzetét kelti. Nem lehet tudni, mit mond, tesz a következő pillanatban.”

De a gonoszság megnyilvánulásaira rendkívül érzékeny öreg paraszt ráérez, „rátapint” lényegére: „Félelmetes vagy te, Bruszenkov, félelmetes!” — mondja Vlaszihin. Nem annyira a vádoló szavak, hanem annak alapján, ami mögöttük meghúzódik, érez rá az öreg Bruszenkov lényegére. S valóban: az ítéletet kimondván Bruszenkov türelmetlenül várta, mikor omlik össze Vlaszihin, mielőtt végrehajtanák rajta az ítéletet. Egyre csak az járt az eszében, hogy „térdre hull az elítélt”, „már-már szinte látta is, ahogy az öreg egyszerre csak földre veti magát előtte, s fekete szakálla végigsöpri a fatornác deszkadőlját.”

Az író gyakran ruházza fel hőstét külső, ám egyben rendkívül expresszív, a típus lényegére utaló vonásokkal: vita közben Bruszenkov arcán kivörösödnek a himlőhelyek (egy-egy vércseppe hasonló mindegyik), egész teste megmerevedik, ormótlán felsőtestét az elnökségi asztalnak feszíti, komoran hallgat, „nem lehet tudni”, mire gondol . . .

Balos maximalista szigora mögött disszonáns lelki beállítottság húzódik meg: csak a valóság negatív jelenségeire reagál, csak a negatív jelenségekkel képes kölcsönhatásba lépni. Bruszenkov bizalmatlan, kötekedő, nagyravágó, hatalom után sóvárgó ember. Vlaszihint is a maga mértéke szerint ítéli meg: neki — mondja róla — „a nép csak arra kell, hogy legyen hol első legyen és tisztelet öveze”. De midőn Bruszenkov a hatalomra tör, gyakorlatilag vádaskodással, rágalmazással, a tények meghamisításának módszereivel igyekszik célját elérni, ám cselekedeteit a forradalom kérlelhetetlen, önfeláldozó katonájának tetteiként magyarázza. Mescserjakovval ellentétben Bruszenkov tud és szeret is úgy szólni, hogy állandóan a leginkább érzelmeiket kiváltó kérdéseket érinti, s ezáltal a tömeg előtt a közülük való ember látszatát kelti:

„Nem félek kijelenteni magamról, . . . hogy . . . mi polgári és katonai hatalom vagyunk. S mi vezérel tetteinkben? Személyes érdek talán? Fizetést kapunk tán ezért? Könnyebb sors reményében tesszük?”

A hatalom, az ügy érdekében és annak a zászlónak a jegyében, amely „mindenki számára, minden dolgozó számára fennen lobog”. Bruszenkov fejelemet és önfeláldozást követel. Mescserjakov, aki szintűgy mindig átgondolt terv szerint, de ha a konkrét eset azt követeli, az eredeti tervtől eltérően is cselekszik — Bruszenkov számára mindaddig is élesen elítélendő ember marad. Még a parancsnok ellen irányuló, Bruszenkov szervezte provokáció is kevés ahhoz, hogy teljesen lelepleződjön a partizánok körében. Kérlelhetetlen szigora még ez után is lelkesedést vált ki Taszja Csernyenkóban. Bruszenkovnak megvan a maga logikája: „még a legbátrabb partizánt is agyon kell lövetni, ha fosztogat, vagy erőszakot követ el”, mert örökre „véget kell vetni a gyűlöletes csalásnak”.

A szovjet—orosz prózairodalomban már ábrázolásra lelt ez a forradalom során kialakult magatartástípus. A szocializmus eszméjének fénye ragyogja be Makar Nagulhov sorsát Solohovnál, ez az eszme alakította ki Van Kurt, a kommunista „vasszigorát” Fegyinnél. Zaligin figyelmezt azonban nem az ragadja meg, ami már művészi formát öltött elődeinél. Nemcsak a forradalmárok e kategóriájánál jelentkező veszélyesen szélsőséges nézeteket ítéli el csupán, hanem e tendencia egymástól elütő megnyilvánulásait tisztzza. Nagulhov és Van Kurt esetében nem volt belső szakadék cselekedeteik és tudatosított kötelességük között. Bruszenkov tőlük eltérő lényegű regényalak. Egykor erős gazdaságot akart összehozni magának, a meggazdagodásról álmodozott, sőt már udvarház építésébe kezdett, ám akkor jött a forradalom. Múltat idéző emlékként fennmaradt az udvarház kapuja, amelyet Bruszenkov a kupec-házak kapujának mintájára emelt. Szétfoszlott régi álma, de megvalósításának módszerei megrögződtek tudatában. Ezeket a régi világfelfogás, a burzsoá tendenciák talaján kinövő módszereket cselekvést vezérlő elvekként a megváltozott világban is megőrizte.

„Mindennek pedig az az alapja, hogy ki erősebb a többenél, ki képes több idegen vért ontani, ki nem fél ettől a vértől, a vérontástól. Így van ez minden nagy dologban, de a legparányibban is.”

Bruszenkovot nem kímélte az élet, egyszersmind olyan nézetek alakított ki benne, amire a csapások ösztökeltek. „En vérontáson nevelkedtem” — mondja majd, midőn intézkedései önkritikus ártétkelésének szükségtelen, felesleges voltát bizonygatja. Az ilyen emberi lényeg megnyilvánulásain töprengő Mescserjakovval az író jelentős pszichológiai megfigyelést fogalmaztat meg, s egyúttal pedig új vonással egészíti ki Bruszenkov morális arculatát:

„Te, Bruszenkov, nem tudsz élni ellenség nélkül, úgy kell az neked, akár a levegő . . . És elképzelni sem lehet, mit tennél, ha csupán barát venne körül.”

A szertefoszlott régi eszmény miatti sérelem és keserűség dühös elégedetlenséget váltott ki Bruszenkovban, s elfojtott energiáját most új feltételek között próbálja kiélni, s ez a forradalom szolgálatának eszméjében jut disszonáns megvalósuláshoz. Bruszenkov alakjának megformálásában Szergej Zaligin művészete abban nyilvánul meg, hogy az író nem választotta élesen el egymástól az „általános” szociális determinánsokat és a forradalmi események során felvett világnézeti mozzanatok. Bruszenkov nem kerül ellentmondásba, nem hasonl meg önmagával: meg van győződve arról, hogy az ő gyakorlata és módszerei szükségszerűek, hisz az új élet felépítésében és önmagát hasznosnak érzi ezen új élet számára. A bruszenkovizmus

egyeit már a forradalom időszakában is érzékelti lehetett és szoros kapcsolat állt fenn e jegyek és a későbbi idők bizonyos jelenségei között. Gorkijjal kezdődően nem egy szovjet prózaíró figyelt fel rájuk. Ezért aligha lehet egyetérteni Vs. Szurganovnak azzal a következtetésével, hogy úgymond, Bruszenkov típusa „csak a legutóbbi években jelent meg” a szovjet prózaírodalomban. De aligha lehet elvitatni e kritikusknak azt a megállapítását, hogy „az első szovjet író-nemzedék tagjai nem vették észre s nem örökítették meg a maga teljességében.”⁵

Kétségtelen, hogy Szergej Zaliginnak a bruszenkovi típus ábrázolásában megmutatkozó művészi nóvuma a hatvanas évek prózaírodalmában megfigyelhető jelenségekkel, a népiség és a humanizmus kérdéseinek elmélyült felvetésével függ össze. E típus ilyen többoldalú szociális-filozófiai általánosításokat femutató analizisét csak ez az időszak hozhatta meg. Hiszen — mié-
kint erre Vs. Szurganov bírálója rámutat — „Bruszenkov alakjának írói koncepciójában a szovjet hatalom félszázados perspektívája és a legutóbbi évtizedek ideológiai tapasztalata érhető tetten.”⁶ Zaligin kérelhetetlen minden antihumánus megnyilvánulással szemben bármilyen körülmények között is jelenkezzék. Az író Bruszenkov intézkedéseit nem igazolja a kiélezett harc, az ellenséggel való nyílt összecsapások körülményeivel. Az ilyen szituáció Zaligin regényében nemcsak a férfiaság, a bátorság és az akarat, de a személyiség olyan kötelező attribútumjának is próbája, mint a humanizmus. Mescserjakov éppen a legfeszültebb, Vlaszihin vétékét leginkább felszínre hozó pillanatban tanúsít kellő tisztánlátást, önfegyelmet, midőn kockázatot vállaló bátorsággal felfüggeszti és hatálytalanítja Bruszenkov ítéletét. De Zaligin akkor is gyönyörködik hőseiben, amikor az ütközet előtt kérelhetetlen szigorú tanúsít:

Emberek!

... Ki áll ki közületek a világot átfogó igazságosság oldalán? ... Aki a vörös zászló alá akar állni — hozzám! ... Mindnyájan ide gyertek! És mindenkit kivégzek, aki nem tart velem és a dolgozó néppel!”

Az író akkor is meggyőző erővel állítja szembe egymással Mescserjakov és Bruszenkov álláspontját, amikor hasonló szavakban és tónusban fejeződik ki. Bruszenkov doktrínája megtörik Mescserjakov emberisége ellenében, mert az ő emberségében a tömegek tudata és tettei közötti egyezésbe manifesztálódik.

A forradalom eszméje elválaszthatatlan az igazi emberség eszméjétől, bármilyen komoran is nyilvánuljon meg a történelem folyamán. Mescserjakov ennek a történelmileg tisztázó-dott, harcos humanizmusnak a hordozója. Ő, a rendkívüli akaraterejű kommunard, vigasztalhatatlanul szenved, midőn arra kényszerül, hogy támadó katonái közé felsorakoztassa az egész falut, a legfiatalabbtól a legidősebbig, hogy ily módon, „hurráá” kiáltásukkal megtévessze az ellenséget, nagyszámú partizánosztag benyomását keltve. Számára az ilyen eszközök igazolása elviselhetetlen pszichikai akadály. Amikor a faluért, a Kolesak csapataival való végső össze-
csapás idején mégis ki kellett adnia a parancsot, s midőn meglátta az ellenség csapattestével szemben felsorakozott öregek és gyermekek „könnyező sorait”, ő az első, aki sírva fakad. S nem véletlen ez a jelenet Zaliginnál; a népmesékre emlékeztető stílussal érzékelteti az igaz ügyért harcoló hős elviselhetetlen fájdalmát:

„Jefrem hatalmasat sóhajtott. Kicsordult a könnye. Vadul felordított Jefrem és a jég-szikrákkal borított zúzmarás tarlóra csapta báránybőrkucesmáját; Griska Litkin felvette, már nyújtotta volna neki, de Jefrem megint földhöz csapta, Griska meg megint felvette ... Aztán „ostornyéllal csapkodva pejlova vékonyát, a balszárnnyhoz száguldott. Mintha csak szakadéka vágatna ...”

Mescserjakov harcra indult, valószínű, életében az utolsó ütközetbe ... S vele harcra indultak a falu lakói is. A regény utolsó epizódjában, az ütközet előtt a nép szétválaszthatatlanul összeforr hadvezérével: „csak vele lehetséges számára a győzelem, a további harc, s maga az élet is”. Ez a végső esztetvónás Zaligin népi hőseinek mestersen megrajzolt portréján.

Zaligin *Sós szakadéka* — a népről szóló epikus alkotás: a szilárd jellemű hős ábrázolásában, az események történelmi távlatú rajzában műfaji újítástról tanúskodó regény. A földet művelő nép általánosított portréja határozza meg a mű eszméjének kompozíciós kibontását, s ezt az író az egyes parasztemberek egyénített portréival valóította meg.

A különböző típusok ábrázolása egy bonyolult folyamat különböző mozzanatainak az elemzését szolgálja, nevezetesen, hogy a falu hogyan jutott el a szovjet hatalom felismeréséig. A forradalom nem esoda, hanem folyamat; és Zaligin a forradalomban mint folyamathban a nép munkában realizálódó életének különböző vonulatait látja és mutatja fel.

A parasztok nehezen és fenntartásokkal fogadják a régi rend forradalmi átalakulásának eszméjét, de végül odáig jutnak, hogy felismerik, hogy csak ezt fogadhatják el, s önön legbensőbb ügyükként harcolniuk kell érte. Zaligin a népnek azt a törekvését ábrázolja, ahogy

⁵ В. Сурганов, От Чапаева к Мещерякову, «Литературная газета», 1967, 23 августа.

⁶ Вл. Воронов, Лини народной жизни, М., «Советский писатель», 1972, 254.

— a létalapokból kiindulva az őt sújtó gazdasági, társadalmi ellentmondások felszámolásával kezdve — átalakítja az életet. Ennek alátámasztását nemcsak az író sajátos, immár az Október utáni népi élet több évtizedes történelmi távlatú szemléletéből következően, hanem annak a távoli valóságnak a megnyilvánulásaiban is felleli. Innen adódik, hogy nála a dokumentum mint az életigazság forrása a valóság olyan ábrázolásának anyaga, az igazság olyan művészi feltárásának eszköze, amely mindenek előtt az elért szellemi vívmányok mélyreható bevilágítását eredményezi.

Mindez együtt szabja meg az írónak azt a törekvését, hogy az ellentmondásokat és negatív jelenségeket bár történelmileg tarthatatlan, ugyanakkor káros és magukat makacsul tartó tényezőkként mutassa fel.

A forradalomtól idegen jelenségnek is megvan a maga alapja és szükségképpen aggodalmat vált ki megnyilvánulásainak széles skálája és makacs továbbélése. És ha ezt a forradalomtól idegen jelenséget akkor, a harc viharos időszakában — bár már konfliktusba került a történelmi új minőséggel — nem is mindig értették meg pontosan, ma, több évtized távlatából sokkal inkább és világosabban lelepleződik. Az antihumanizmus mint a forradalomtól idegen, sőt a forradalommal ellentétes jelenség fölötti írói ítélet Zalginnél morális, de osztálykritériumok determinálta kérdésfelvetés síkján valósul meg. Az író e kérdésfeltevésnek a társadalmi fejlődés szempontjából a két regényben ábrázolt eseményeket követő későbbi időszakok vonatkozásában is jelentőséget tulajdonít.

Mescserjakov humanizmusa, amely a nép kezdeményező erejét kinyilvánító pátoszban tárul fel, ma nemcsak a hősformálás esztétikai kategóriájának teljességében tűnik elénk. Általa Zaligin azon személyiség típus kialakulásának történelmi forrásaihoz hatolt le, amely a forradalom idején indult fejlődésnek, a Nagy Honvédő Háború időszakában jutott teljes kibontakozáshoz, és a szovjet hadseregparancsnokok típusaiban öltött testet. Történelmi sorsuk példája a szovjet irodalmat monumentális feladatokra kötelezi. A korigényre érzékenyen reagáló Szergej Zaligin a maga megfigyeléseit a történetiség elvének sokoldalú érvényesítésével változtatja műalkotássá, és valóságmegragadó művészi tapasztalatával a mai szovjet irodalomban új irányjelző pontokat tűz ki.

Gáldi László emlékére

Részlet M. Alain Guillerrou beszédéből, amelyet az „Eminescu — Eminescu után” c. konferencia megnyitásán mondott el, a Sorbonne-on, 1975. március 12-én.

Excellenciás Uram! Hölgyeim! Uraim!

Egy visszafojthatatlan emlék kínoz most, amikor szólásra emelkedem. Mintegy tizenkét évvel ezelőtt itt állt valaki, aki úgy hasonlított rám, mintha testvérem lett volna, s őt olyan személyiség előtt jelent meg, akik sokkal nagyobb hatást tettek rá, mint amilyent Önökre tehetnek a mi vizsgáló nélküli bizottságunk tagjai.

Nem idézhetem fel ezt az emléket mély felindulás nélkül. Az öt professzor közül, akik ugyanezen a helyen ültek, már egy sem él: Mirombel, Fouché és Gougenheim eltűntek, s ugyanígy eltűnt két elődöm a Keleti Nyelvek Intézetében és a Sorbonne-on, Mario Roques és Jean Boutière. Engedjék meg, hogy különös kegyelettel emlékezzem meg e két utóbbi mesterről — akik nélkül a Román Intézet nem lehetne az, ami ma.

Ugyancsak meghatottan gondolok egy nagy magyar román-kutatóra, Gáldi Lászlóra, aki nélkül, őszintén mondhatom, nem kezdődött volna meg ma e konferencia, vagy legalábbis nem az lett volna a tárgya, amit az „Eminescu — Eminescu után” címben megfogalmaztam.

Két éve annak, hogy nem messze innen, egyikében annak a számos helyiségnek, ahol a Román Intézet, mint valamely ártatlan Ahasvérus, egy időre fölverte sátrát — s hadd mondjak köszönetet Dupront elnök úrnak, amiért ezt a *șatră*-t végleges *vatră*-vá alakította át —, Gáldi László Eminescuról és a román metrikáról beszélvén diákjaimnak, azt igyekezett kimutatni, hogy mint annyi másban, mennyire kezdeményező és mintakép volt a nagy költő e tekintetben is. Miután megköszöntem az előadást, felhívtam a hallgatóság figyelmét arra, hogy tulajdonképpen, ha jól megvizsgáljuk a dolgokat, van egy eminescu-i ritmika és prozódia, s van egy Eminescu utáni ritmika és prozódia is. Miközben kifejtettem e gondolatot, akaratlanul egy új elgondolás támadt bennem — hasonlatosan a közmondásos déli francia szónokhoz, aki egyszer kijelentette: „Én, ha nem beszélék, nem gondolkozom” —, éspedig a következő: „Eminescunak, a román nemzeti költőnek egész, költői, filozófiai, sőt metafizikai utóéletét kellene tanulmányozni.” Gáldi László teljes mértékben helyeselte tervemet, s ha ma valamit sajnállok, az az, hogy nem fejezhetem ki neki halálamat azért az élénk ösztönzéséért, amit adott, s amelynek nagy része van abban, hogy itt vagyunk ma este. (...)

Rilke in neuer Sicht. Herausgegeben von Käte Hamburger

(Verlag W. Kohlhammer, 1971. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz)

A könyv címe éppen nem találó. (Nem volt az a sorozat két előző köteténél sem, a Hebbelről és Raaberől szólóknál.) Különösen nem az, ha figyelembe vesszük a megjelenés évét.

A Rilke-irodalom az ötvenes évektől kezdődően lendült fel igazán, a máig standard Rilke-monográfiák ekkor születtek (Bellnow, Buddeberg művei) és mennyiségileg is több szakmunka jelent meg 1950-től 1966-ig (ezt az időszakot fogja át K. W. Jonas bibliográfiája), mint 1950 előtt. Egy „in neuer Sicht” című műtől joggal várhatná az olvasó, hogy az ötvenes évek terméséhez képest új irodalommal, új meglátásokkal, módszerekkel, felfogásmóddal hozó tanulmányokkal szolgál. Käte Hamburger nem is mulasztja el, hogy előszavában legalább némileg ne indokolja az összeállítás viszonylagos „konzervativizmusát”: „Das zeitgenössische Werk und die zeitgenössische Forschung — wenn man den Begriff des Zeitgenössischen nicht im allerengsten Sinne faßt — geben den Begriffen des Veralteten und Neuen der Betrachtungsweise keinen oder nur geringen Spielraum.” Bele kell tehát nyugodnunk, hogy jöllehet lehetett volna modernebb, korszerűbb munkákat is összegyűjteni egy hasonló kötetbe, itt nem ez történt. Mutatja ezt nemcsak a résztvevők névsora — valamennyi ismert Rilke-kutató — de a kötetbe felvett műveik keletkezési ideje is. Csak egyetlen mű származik 1970-ből, a többi inkább a hatvanas évek közepéről, vagy még korábbirol. (Egy írás egyenesen 1957-ben jelent meg először.) Az össze-

állításból tehát nem tudhatjuk meg, hogy a körülbelül 1965 óta új irányokat követő, a Kunst der Interpretation iskolával élesen szakító német irodalomtudomány milyen új Rilke képet alakított ki, vagy milyen kép kidolgozásán fáradozik. A kötet ettől függetlenül is lehetne jó, de csak mint jó vagy jelentős egyes tanulmányok gyűjteménye, mint a sok monografikusan is (többszörösen) kodifikált Rilke-portré további árnyalása, kiegészítése.

Hét tanulmányt tartalmaz a gyűjtemény, hét, egymással csak igen laza, mondhatni tematikus kapcsolatot tartó tanulmányt. Erdemes őket egyenként szemügyre venni. Az első tanulmány (*Rilke und Stefan George*) szerzője, Eude C. Mason, akinek 1964-es könyve (*Rainer Maria Rilke. Sein Leben und sein Werk*), de már 1939-es írása (*Lebenshaltung und Symbolik bei Rainer Marie Rilke*) is a standard Rilke-monográfiákhoz tartozik, ezúttal egészen szűkkörű témát választott. Munkájában ugyanis nem a két költő oeuvre-jének összehasonlító vizsgálatát végzi el (ezt a rendkívüli jelentőségű feladatot sajnos még senki nem kísérelte meg megnyugtatóan megoldani), hanem a két ember kapcsolatának minuciózus pontosságú történetét írja meg. Nem éppen elfogulatlanul. Mintha az évtizedekkel ezelőtti George-kultusz még ma is meglevő lenne, és Rilkét még ma is igazolni, egyenjogúságát, sőt magasabbrendűségét bizonyítani, alátámasztani lenne szükséges. Úgy tűnik, ma éppen fordított a helyzet, George alábecsülése fenyegeti inkább az irodalmi értéket. Ettől függetlenül azonban szükség van a két költő viszonyának minden vonatkozását eredeti dokumentumok alapján tisztázni, és ehhez a munkához nagyban hozzásegítheti a további kutatást Mason tanulmánya. Különösen első fele, amelyben szigorúan ragaszkodik tárgyahoz, és állításaihoz csak valódi dokumentumokat (levelek, naplók, visszaemlékezések stb.) használ fel igazolásként, s nem próbál meg — miként a második részben — költői művekből, egy-egy kiragadott versidézetből vagy homályos allúzióból is érvet kovácsolni.

A második tanulmány látszólag vérbeli interpretáció, egy rilkei versfajta, verstípus jellemzése (Paul Requadt: *Rilkes Venedigdichtung*). Csakhogy egyrészt a Velence-költemények nem állnak össze poétikailag azonos vonásokkal rendelkező csoporttá, másrészt az elemzések szempontjai túlsórtul is sokréteűek. Kétségkívül igen érdekes mindaz, amit Requadt Rilke Velence-élményéről mond, találóak a Venezianischer Morgenről és a Veneziaáról, illetve a Die Lauteről mondottak is, de az egész tanulmány inkább részleteiben értékes, kevés általánosíthatót, Rilke egy korszakára, egy korszakának alkotásmódjára jellemzőt találhatunk benne. Módszertani értéke van azonban annak, ahogy a szerző az élményt, a máshonnan (levelekből, vallo-másokból, a Malte Laurids Brigdeből, stb.) kikövetkeztetett, rekonstruált élményt szembesíti a Velence-költemények mögött álló lírai én élményével. Ezen az oly sikamlós terepen sikerül bizonyos empirikus támpontokat találnia. Ezeket az eredményeket próbálja meg aztán hasznosítani a Rilkét és Hofmannsthalt, illetőleg a két költői életmű bizonyos vonásait összehasonlító zárórészben, de — láthatólag terjedelmei okokból — csak viszonylag kevés aspektusra kiterjedően.

Talán az egész kötet legértékesebb, legfontosabb tanulmánya Beda Allemann írása: *Rilke und Mallarmé: Entwicklung einer Grundfrage der symbolistischen Poetik*. Allemann szerényen csak kiegészítésnek nevezi *Zeit und Figur beim spätem Rilke* (1961) c. nagyjelentőségű művéhez. Valójában jóval több annál. Igaz ugyan, hogy ugyanazt a figura-fogalmat elemzi ebben a tanulmányban is, mint annakidején a monográfiában, amelynek megállapításaira, meghatározásaira számos esetben közvetlenül is épít, de egészen más kontextusba állítja, és így sokkal tágabb érvénnyel vizsgálódik e művében. A tanulmány lényegében a Kayser, Welck (és mások) által körvonalazott, leírt szimbolizmuson, vagyis a korszakot meghatározó irodalmi irányzaton belül vizsgálja a poétikai eszköztár, a formálási módok egy csoportja változásait, brunetiére-i értelemben vett „fejlődését”. Így nemcsak Rilke alkotásmódját sikerül jobban megvilágítania, nemzetközi összefüggésrendszerbe helyeznie, de a szimbolizmus jellemzéséhez, mibenlétének meghatározásához is hasznos adalékokkal, szándékosan szűk mezőnyben, de éppen ezért egytáktan és bizonyíthatóan kimutatható tendenciákkal, törvényszerűségekkel szolgál. Mivel a tanulmány terjedelme meglehetősen szűkös, a szerző kénytelen kevés példával és sok utalással dolgozni. Ebből a szempontból is hasznos volt Rilkével éppen Mallarmét oppozícióba állítania. Az eltérések és a megfelelések, a fejlődés egész ívének kirajzolása így ugyan számos ellenpélda felsorolását tenné lehetővé, de a mű, a koncepció csak nyert ezáltal tisztaságban és átütő erőben. A téma nyilvánvalóan monográfiát igényelne és még akkor sem kerülhetne sor minden probléma megnyugtató számbavételére. Allemann tanulmánya mindenesetre az egyetlen a kötetben, amely nemcsak a ma megkívánható módon általános (összehasonlító) irodalomtudományi jellegű, de amelynek *irodalomtörténeti* (és nemcsak kritikai) konzekvenciái is vannak.

Ugyancsak a legjobb, legigényesebb, de egyben legproblematisabb tanulmányok közé tartozik Käte Hamburger munkája (*Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes*). Az írás 1966-ban, a szerző *Philosophie der Dichter* c. híres kötetében jelent meg, és osztozik ennek a műnek általános problémáiban. Nem arról van szó természetesen, hogy a szerző helyenként kevés kritikával vesz át bizonyos alapelveket illetve módszereket Heideggertől. A Rilke-

tanulmányban kifejezetten tiltakozik is az ellen, hogy valamiféle heideggeri megközelítéssel próbálkozik („Der Titel dieser Untersuchung gibt an, daß sie zwar ein weiterer Beitrag zur spezifisch philosophischen Rilke-Interpretation sein will, doch einen anderen Gesichtspunkt als diese bisher im wesentlichen existenzphilosophisch oder seinsmetaphysisch-fundamentalontologisch ausgerichtete, mehr oder weniger im Bannkreis des Heideggerschen Philosophierens stehende anlegt.”). Alapgondolata az, hogy jöllehet Rilke éppen nem tartozik a filozófus, a gondolati lírát művelő költők közé, azért (vagy méginkább ennek következtében) a rilkei líra mélyen filozófikus. („... dal hier eine Lyrik statt einer Philosophie da ist. Damit mag ausgedrückt sein, daß hier eine — wie immergeartete, wie immer auszulegende philosophische Haltung nicht als solche bewußt, sondern unmittebar als lyrische — z. B. als „Bilderfinden“ — aktiv geworden ist.”) Mindez valószínűleg igaz. Mindenesetre közelebb jár az igazsághoz, mint Bollnow vélekedése, aki szerint Rilkében éppen az nyilatkozik meg, ami még szétválaszthatatlanul filozófia és költészet, ami mint költészet filozófia is egyben. Helyeselhető Hamburgernek az a törekvése is, hogy nem a Rilke-interpretációt kívánja nyújtani, hanem csak egy értelmezést, amelynek támaszkodnia kell a poétikai Rilke-elemzésekre, sőt azokat kritériumként, az elemzések helyességét igazoló garantaló dokumentumokként kell elfogadnia. Ehhez képest azonban túlonltul egyoldalúan írja le azt a filozófiát amivel párhuzamosan, ami *helyett* Rilke lírája kialakult. Kitér az az összefoglalás, amelyben a Schauen fogalmát elemzi Rilke költészetében. A filológiai megalapozás és a filozófiai distinkció képessége egyaránt jellemzi ezeket a passzusokat. Rövidre zár azonban akkor, amikor az intencionalitást és a transzcendenciát vizsgálja Rilkénél. A poétikum és a filozófikum minden elkülönítés ellenére itt már elválaszthatatlanul összemosódik és Rilkéből rendre kiemelezzetnek a husserli fenomenológiai filozófia alapkategóriái. Pedig hogy a különbségtétel nemcsak elvileg, de gyakorlatilag is végigvihető, azt nemcsak más kutatók művei (nálunk például Németh G. Béla József Attila-elemzései) igazolják, de Hamburger tanulmányának más részletei is.

Anthony Stephens tanulmánya kétségkívül a leggyengébb a gyűjteményben (*Rilkes Essay „Puppen” und das Problem des geteilten Ich*). Azokat a pólusokat jelöli ki (ki tudja hányadiként) a költői énnel szemben, amelyekhez a költő különböző korszakaiban viszonyít, és amelyektől való távolsága lírájának feszültségét, intenzitását adja (Fremdheit, Beteiligung, Gegenständlichkeit, Gott stb.). Mindezt rendkívül röviden, pársoros idézetekkel illusztrálva végigköveti a költő 1914-ig terjedő szakaszain, és végül a Puppen-esszében is kimutatja jelenlétüket. Végül sokat sejtetően utal a Duinói Elégiákra, amelyekről hasonló módszerrel nyilván ugyanezeket a feszültségeket (vagy ezek feloldódását) lehetne kimutatni.

Az utolsó két tanulmány stilisztikai, csaknem nyelvészeti jellegű munka. (Jacob Steiner: *Die Thematik des Worts im dichterischen Werk Rilkes*; August Stahl: *Das Sein im „angelischen Raum”*.) Pontosabban: ami értékes és hasznos bennük, az bizonyos nyelvi-stilisztikai jelenségek pontos leírása a rilkei életmű egy-egy részében. Így Stahl viszonylag kimerítő leírását adja a konjunktívusz használatának Rilke lírájában, Steiner pedig a szavak kontextuális jelentésbővüléseinek bemutatásában excellál. Mindkét tanulmányra (Stahléra kevésbé, Steinerére inkább) jellemző azonban az olyan jellegű impresszionisztikus következtetésmód, amely a valóban bebizonyítottnál többet próbál kihozni anyagából, amely nem éri be egy viszonylag egyszerűbb feladat (jó) megoldásával, hanem többre tör és ingyenes állításokat enged meg.

A nem különösebben sikeres kötet számos tanulsággal szolgálhat. Kiemelendő mindenekelőtt az összehasonlításra való törekvés: a hét tanulmányból — szándékaiban legalább — négy összehasonlító jellegű. Úgy tűnik, hogy a kutatások bizonyos szintjén ez törvényszerű, és még kifejezetten egy életmű vizsgálatára koncentrált mű esetében sem kerülhető el. Ez a jelenség mindenesetre útmutatás lehet arra nézve is, hogy a (remélhetőleg nem késlekedő) magyar Rilke-kutatás mi módon kapcsolódhat be az egyre nemzetközibbé váló vizsgálódásokba. A másik tanulság, amit érdemes kiemelni, inkább negatív: úgy látszik, a korszerű módszerekről való lemondás még akkor is csak fél-eredményeket hozhat, ha a hagyományos eszközöket jelentős tudósok próbálják hasznosítani. A Käte Hamburger által szerkesztett kötet mindenesetre lényegesen kisebb hozzájárulás Rilke megismeréséhez, mint például a kevésbé ismert, de módszertanilag kétségkívül bátrabb Judith Ryan könyve (*Umschlag und Verwandlung*).

Vajda Kornél

A hazai irodalomkutatás újabb és kétségtelenül magasabb szakaszában az írói életművek extenzív-deszkriptív kutatása mellett törvényszerű, hogy mindinkább helyet kér magának egy-egy jelentős alkotó egész pályája szempontjából meghatározó jelentőségű életszakaszának, művei kisebb csoportjának vagy egy-egy művének *komplex elemzése*. Igaz, az olvasói igénynek ez a fajta — kétségtelenül munkaigényesebb és felelősségteljesebb — megközelítési mód még meglehetősen előtte jár. Az elmúlt évtizedben megjelent kollektív és egyéni vállalkozások ugyanakkor azt bizonyítják, hogy mégis érdemes ezen a — néha szinte váratlanul sok újat fel-táró — úton haladni.

Meszerics Istvánnak a Modern Filológiai Füzetek sorában megjelent munkája ezt a törekvést tükrözi. A szerző Fjodor Dosztojevszkij 1864-ben megjelent *Feljegyzések az egér-lyukból* (Zapiszki iz podpolja) c. kisregényét veszi bonckés alá. Választása érthető: közvetlenül Dosztojevszkij ideológiai világképének és vele művészi habitusának megállapodása után va-gyunk. Az átélt fizikai és lelki traumák sora, elsősorban talán nem is a letartóztatás, a vallatá-sok, a csaknem végrehajtott kivégzés előtt az utolsó pillanatban érkező fehér lovas cári kegye-lem, mint inkább — legalábbis erre enged következtetni a *Feljegyzések a holtak házából* néhány passzusa — Szibéria jelentette a döntő hatást a korábbi önmagával és kora forradalmi eszméivel konfliktusba került [Dosztojevszkij] meghasonlásában. A *Feljegyzések az egérlyuk-ból* az „új”, a „kialakult” író alkotása már.

Meszerics István először a legkézenfekvőbb, leginkább adódó réteget fejt fel: az odulakó önmeghatározási kísérleteiből nyert információkat összegezi. Ezek filozófiai háttérét, főként a hegeli „boldogtalan tudat” vonatkozásait tárja fel, azt „az intellektuális drámát, amelyben újra felvonulnak a XVIII.—XIX. századi európai filozófiai gondolat... nemegyszer polárisan ellentétes... fogalmai, s mintegy koncentrált formában a hős tudatában ismét lejártszódnak az újkor legjelentősebb filozófiai összecsapásai.” (19—20.)

A filozófiai párhuzamok, majd az önmagukban is elgondolkodtató világirodalmi remi-niscenciák idézése segíti a kutatót, hogy a kisregény valamennyi síkja motivációját, e síkok egymásra vonatkoztatásának belső logikáját feltárva Dosztojevszkij eszmei alapállását bizo-nyítsa. Ilyen aspektusból a kisregény írójának szellemi drámáját a kortárs orosz — elsősorban persze a vegyesrendű — forradalmi demokrák eszmei fejlődésével, az 1850/1860-as évek for-dulóján lezajlott válságával szembeesítve, végkövetkeztetésként úgy véli, hogy Dosztojevszkij útja a progresszió elválaszthatatlan része, s így „durva félrehallás következményének minősül a renegatságáról kialakult bármilyen előjelű legenda.” (90.)

A mű „hinterlandja” és elemzése, korjelenségeként történő értelmezése nyomán a kutató már az *általánosság szintjén* tér vissza a „felesleges ember dosztojevszkiji kor- és kórképéhez. Meszerics munkájának ez a része a legértékesebb. Az európai történelmi szituáció, annak orosz-oroszjáró vetülete, az író ezzel kapcsolatos értelmezése és az ebből levont művészi konzekvenciák együttese az, amit a kutató, az 1860-as évek dosztojevszkiji hőstípusának okadatolt lehetősége-ként konkretizál. Érdekes észrevétele, hogy a *Feljegyzések az egérlyukból* hősének sors-meghatározó élménye, egy egész nemzedék, réteg az odulakó alakjában tükröztetett válság-tudata éppen 1848-cal datálódik. Ugyancsak érdekes, és esetlegessége mellett is járhatónak tet-szik a mű zenei szerkesztési elvének — korábban több Dosztojevszkij-kutató által megpróbált — végigvezetése a kisregény egész folyamán. Más társművészetek hatásmechanizmusának vizsgá-lata nemcsak hogy elfogadott, de — például a képzőművészeti formaelvek kimutatása — az irodal-mi műelemzés egyik normatívája. A kevésbé konkrét, fogalmilag még nem teljesen definiált zenei komponensek analógiája ma még nehezen igazolható, gyakran hipotétikus marad. Mesze-rics kétnyelvű elemzése a meggyőzőbb zenei párhuzamok sorába tartozik.

A kutató tehát hőst a krízis-kor plebejus-értelmisségi hőseként definiálja, s mint az elvetélt lázadás önkínzó felismerését helyezi az európai, és külön is az orosz kultúra örökségének rendszerébe. Itt kell kiemelnünk a kilencvenes műelemzésen végigvonuló gondolatot, a minduntal-an visszatérő *Dosztojevszkij — Turgenyev — Herzen összevetést*.

A Dosztojevszkij — Turgenyev reláció, a gyűlölködéssé fajuló szerencsétlen ellentét már szinte közhely a XIX. század orosz irodalmát áttekintő művek lapjain. A két alkotó életművé-nek, osztályhelyzetükből, sorsukból eredő, és persze mindenekelőtt művészi metódusrendszerük-ben megnyilvánuló szembeállítására már tisztázottnak tekinthető. A herzeni gondolat hatásának elemzése azonban újabb és átfogóbb felismerésekhez vezet. Meszerics számos gondolattal egészít-tette ki ezt a hatalmas, nálunk még kevésbé figyelembe vett kérdéskört. (Érdemes lenne követni az eszmetörténeti vonalat is. A kérdés ilyen vonatkozásairól, a franciaországi és svájci találko-zásról Je. Drizsakovának jelent meg érdekes tanulmánya. Másrészt pedig Tkacsov, Selgunov,

Zajcev egykorú elemzése talán a forradalmi demokraták Dosztojevszkij-kritikájáról szolgálhatna adatokkal.

A példamutató filológiai gondosságú elemzésben Meszerics István az óriási Dosztojevszkij szakirodalom által összegyűjtött felmérhetetlen mennyiségű tényanyagot úgy bővíti, hogy az ok-okozati relációk nyomában haladva a *feltárt tények közötti összefüggéseket* kutatja. Elsősorban ez az, amiben a keletkezéstörténeti fejezetekben is újat mond. Sokoldalú összefüggésfeltáró érvelésének legnagyobb pozitívuma, hogy az olvasót gondolataival való vitára, továbbgondolkodásra, újabb összefüggések keresésére ösztönözi.

Gereben Ágnes

Koch, Walter A.: *Varia Semiotica*

(*Studia Semiotica*, herausgegeben von: Walter A. Koch. — *Series Practica*: Bd. 3.)

Georg Olms Verlag, Hildesheim — New York, 1971. 637.

A német szövegelmélet egyik úttörője 17 tanulmányát egyesítette e kötetben, amely éppen sokrétűségével tűnik fel. A sokszorosított gépirásra emlékeztető munkában táblázatok, rajzok, képek találhatók. A kötet végén olvasható a felhasznált szimbólumok jegyzéke, majd tárgy- és külön névmutató, végül az illusztrációk jegyzéke.

Az 1969 őszén írott előszó a strukturalizmusnak a szemiotikában való folytatódását hangsúlyozza. Az első tanulmányok a kommunikációelméletből a társadalmi tényezőket is figyelembevevő szemiotika kialakulását, valamint a tömegkommunikáció és a társadalmi szemiotika összefüggéseit mutatják be. Ezek után olyan metodikai jellegű dolgozatok következnek, amelyek egy-egy jelenséget mutatnak be, és annak tágran értelmezett szemiotikai megközelíthetőségét bizonyítják. Így kerül sorra a strukturális összehasonlító szövegvizsgálat (voltaképpen a régi motívum- és típuskutatás modern változata), a kinematika (ez mozgások és gesztusok rendszere Koch itteni értelmezésében), a reklám, a balett, a zene, a festmény, a *happening*, a költői szöveg különféle határesei (Joyce szövegtorzításai, az abszurd dráma, az ún. konkrét költészet, Paul Celan verse), a film szemiotikájának kérdései (a film jelvilága, a regény — film — költemény összefüggései). A kötetet egy érdekes fejezet zárja, amely egy didaktikai tervezet keretében a különféle szemiotikai ismeretek egymásrataltsággal foglalkozik, oly módon, hogy egy oktatási program összefüggéseibe illeszti őket. Ez az oktatási program egyelőre a világon sehol sem valósult meg, arra azonban kiváló, hogy konkrét példán mutassa be az ilyen kutatás lehetőségeit.

Koch valóban különféle szemiotikai témákat vonultat fel munkájában. A közös bennük az a törekvés, hogy a strukturalizmust követő módszereket alkalmazza, dokumentálja. Voltaképpen szövegjelentés és szintaktika kérdései kerülnek elő, a közvetlen társadalmi kommunikáció csak a háttérben szerepel. Éppen ezért, ha első tekintetre nem is nagyon látjuk, milyen tudomány illetékességi körébe tartozik mindez, annyit biztosan leszűrünk a munkából, hogy az ún. társadalmi szemiotikához vezető egyik út a különböző kommunikációs rendszerek ilyen vizsgálata. A metakommunikációs vizsgálatok valóban a szemiotikába torkollnak. Ennek dokumentálása nem csak a *cél-tudomány* (a szemiotika), hanem a *kiinduló tudományok* (többek közt a nyelvészet, irodalomelmélet, esztétika) számára is lényeges felismerés, mivel így igen jól látjuk néhány modern kutatási irányzat honnan — hová — vonulását. Az egyes elemzések érdekes részleteinek, meggyőző vagy meglepő következtetéseinek felsorolása helyett (ezek száma a vaskos kötetben annyi sem kevés) e legfontosabb tanulság summázását tartottuk hasznosabbnak. Koch könyvét nemcsak azok forgathatják haszonnal, akik a felsorolt témák iránt érdeklődnek: általában is dokumentuma a modern filológia és társadalomtudomány módszerváltásának. Gazdag hivatkozási jegyzéke, a vonatkozó kortársi kutatások pontos ismerete, olykor az azokra tett későbbi hatás csak növeli a mű értékét. A szerző csakugyan igazolta, hogy az általa mindenbontan előkeresett jelenségek lényegének megismeréséhez járul hozzá szemiotikája. Persze, mind az elemzések területét, mind azok eredményeit tekintve további kutatási feladatok is maradnak. A munka így is a hatvanas évek végének egyik összefoglaló jellegű metodikai tezauszus marad.

Voigt Vilmos

A Spanyolországból a XV. század végén kiűzött zsidók, a szefárdok, akik többségükben a Balkán-félszigeten telepedtek le, nyelvüket, a *judeoespañol*-t a XX. századig megőrizték. A XX. század folyamán azonban a nyelv használata egyre szűkebb körre korlátozódott, s főleg az utóbbi években, a *judeoespañol*-t beszélők száma rohamosan csökkent. Annak ellenére, hogy fennáll a *judeoespañol* kihalásának a veszélye, napjainkban viszonylag keveset foglalkoznak ezzel a nyelvvel. A szefárdok történetét, nyelvét vizsgáló kutatások nagy része, s köztük C. M. Crews és M. L. Wagner alapvető fontosságú munkáinak a többsége a harmincas években vagy még előbb keletkezett. Ezenkívül a keleti szefárdokról szóló átfogó tanulmányok mellett hiányoznak az egyes országokban kialakult nyelvi helyzetet bemutató részletesebb kutatások is. Így Marius Sala — ismert román hispanista — könyv formában megjelent tanulmányainak a gyűjteménye több szempontból is jelentős eredménynek számít e téren: egyrészt egy eddig kevésbé ismert területet, a romániai, bucaresti szefárdok nyelvét mutatja be, másrészt vizsgálataival kiegészíti és számos esetben korrigálja az előző kutatóknak a keleti szefárdok nyelvével kapcsolatos megállapításait.

A szefárdok — miután a Katolikus Királyok 1442-ben kiadott ediktumukkal kiűzték őket Spanyolország területéről — először a környező országokba menekültek, majd a török szultán meghívására tömegesen a Balkán-félszigeten telepedtek le. Míg a nyugat-európai szefárdok viszonylag hamar átvették a befogadó országok nyelvét, és a *judeoespañol*-t csupán a liturgia nyelveként használták, addig a Török Birodalomban zárt közösségekben élő, a birodalom kulturális, politikai és gazdasági életében jelentős szerepet játszó keleti szefárdok hosszú évszázadokon keresztül megőrizték nyelvüket. Természetesen a Spanyolország különböző részeiből érkezett szefárdok egymás közötti érintkezése, valamint bizonyos idegen elemek hatására a köznyelv jelentős mértékben eltávolodott a XV. századi spanyol irodalmi nyelvtől nem sokban különböző írott szefárd nyelvtől, a *ladino*-tól. Mivel azonban a szefárdok körében nem alakult ki aktív kétnyelvűség, a *judeoespañol* mindvégig megőrizte spanyol jellegét. A keleti szefárdok nyelvének a helyzete csupán a Török Birodalom felbomlása, az önálló balkáni államok létrejötte után rendült meg — használata egyre inkább korlátozódott, napjainkban pedig a *judeoespañol* kihalással fenyeget.

Az *Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest* c. kötet három terjedelmesebb és hat rövidebb tanulmánya a keleti és ezen belül a bucaresti szefárdok nyelvének sajátosságaival, a nyelv kihalásának problémáival foglalkozik. Ez utóbbi folyamat elméleti kérdéseinek, megvalósulási fázisainak, tüneteinek különös figyelmet szentel a szerző a könyv első négy írásában. Az *Observaciones sobre la desaparición de las lenguas* (9–45.) c. tanulmányában röviden ismerteti a keleti szefárdok történetét, majd megvizsgálja, hogy milyen társadalmi, kulturális és nyelvi tényezők járultak hozzá ahhoz, hogy a szefárdok irodalmi és köznyelvének elválása után az utóbbi fokozatosan a családon belüli érintkezésre korlátozódott, s a szókincs elszegényedése következtében egyre kevésbé volt alkalmas arra, hogy a kommunikáció eszköze legyen. A *judeoespañol*, amely évszázadokon keresztül megőrizte eredeti jellegét, a beszélők számának rohamos csökkenése következtében ki fog halni, anélkül, hogy kevert nyelvvé válna. Kérdőíves felméréseiben, amelyekben a vizsgált személyek lexikális ismereteit ellenőrizte, Sala a nyelv kihalási folyamatának számos tünetét rögzítette. A *Desaparición de las lenguas y la polisemia* (46–65.) c. cikkében bemutatja, hogy a szókincs egyre hiányosabb ismerete miatt az egyes beszélők nyelvén gazdag poliszémia alakul ki; a beszélők a kommunikáció megkönnyítése érdekében igyekeznek kerülni az ilyen többértelmű kifejezéseket, s ez a szókincs további elszegényedéséhez vezet. A *Consideraciones sobre el valor de la parte inicial de las palabras* (66–73.) c. írásban a szerző kérdőíves felméréseinek eredményei alapján példákkal illusztrálja azt a jelenséget, hogy a nyelv kihalásának a folyamatában, ugyanúgy, mint az idegen nyelvek tanulásánál, a beszélők csupán a szavak első, az információt hordozó részére emlékeznek. A *Como contribuye una lengua románica a la desaparición de la otra* (74–77.) c. rövid cikkében Sala megállapítja, hogy a *judeoespañol* használata sok esetben arra irányul, hogy bizonyos dolgokat ne értsenek meg az ezen a nyelven nem beszélő személyek. Ezért a romániai szefárdok nemcsak a román szavakat igyekeznek kiküszöbölni beszédükből, hanem az ezekhez hasonló spanyol kifejezéseket is, ami a nyelv további elszegényedését okozza. Ez a folyamat, az előbbiekhöz hasonlóan, oda vezet, hogy a nyelv lassanként passzívra válik, nem képes a kommunikáció eszközeként szerepet betölteni, s így a *judeoespañol*, amelyet egyre többen cserélnek fel a román nyelvvel, fokozatosan háttérbe szorul, kihal.

A keleti szefárdok nyelvének fejlődésével foglalkozik a *Factores internos y externos en la fonética judeoespañola* (123–130.) és a *La organización de una norma en la judeoespañol* (131–143.)

című, egymást sok tekintetben kiegészítő cikk. Ezekben a *judeoespañol* XV. század utáni fejlődésével kapcsolatban a szerző megállapítja, hogy a nyelvi rendszer bizonyos leegyszerűsödése (seseo, yeísmo), valamint bizonyos dialektikális és archaikus vonások megőrzése figyelhető meg. Sala szerint a fonetikai rendszer leegyszerűsödése — amely a legtöbb spanyol nyelvjárásban megfigyelhető — a szefárdok nyelvében részben külső tényezők, azoknak a nyelveknek a hatására következett be, amelyekkel a *judeoespañol* a XV. század után került kapcsolatba. Ehhez a témakörhöz — a keleti szefárdok nyelvének jellemzéséhez — tartozik még az *Elementos balcánicos en el judeoespañol* (143—155.) c. írás, amely a *judeoespañol* szókincsének balkáni elemeit mutatja be, és dokumentálja, hogy azok javarészt olyan török elemek, amelyek az összes vagy szinte az összes balkáni nyelvben megtalálhatók. A szerző rámutat, hogy nagyjából olyan jellegű, a keleti civilizáció sajátosságaira vonatkozó kölcsönzavakról van szó, mint amilyeneket a spanyolok az arab uralom alatt vettek át.

A bukaresti szefárdok nyelvével kapcsolatos megfigyelések szinte a kötet összes írásában megtalálhatók, részletesen azonban két tanulmány: az *Investigaciones sobre el judeoespañol de Bucarest* (78—107.) és az *Algunas observaciones lingüísticas sobre los refranes judeoespañoles de Bucarest* (156—182.) foglalkozik ezzel a kérdéssel. Az előbbi I. Creangă: *Cinci piini* c. elbeszélésének eredeti szövege, valamint négy *judeoespañol* változata (107—122), az utóbbit pedig 182 *judeoespañol* közmondás listája (183—190.) egészíti ki. Az *Investigaciones...* a több személy bevonásával végzett kérdőíves felmérés és a szövegelemzés együttes alkalmazásának az előnyeit ismerteti a hagyományos, csupán az — általában egy vagy két közlőtől gyűjtött — szövegek elemzésén alapuló módszerrel szemben. Sala összehasonlítja I. Creangă: *Cinci piini* c. elbeszélésének a C. M. Crews: *Recherches sur le judéo-espagnol dans les pays balcaniques* (Paris, 1935) c. munkájában közzétett, Bukarestben gyűjtött *judeoespañol* változatát a saját közlői által készített fordításokkal, valamint összeveti a testrészek elnevezéseinek kérdőíves felmérése segítségével összeállított listáját a Crews idézett művében található, idevonatkozó terminológiával. A szerző számos példával bizonyítja, hogy a hagyományos módszer nem képes követni a nyelv dinamikáját — ne tudja regisztrálni a fonetikai, morfológiai, szintaktikai és lexikális változatokat. Sala rámutat a több közlővel végzett kérdőíves felmérés előnyeire: segítségével kiküszöbölhetők a hibás formák, s emellett az egyes szavakkal kapcsolatos téves következtetések; a szinonimák esetében lehetővé válik a gyakoribb forma megállapítása, ezenkívül elősegíti azoknak a fogalmaknak a feltérképezését, amelyekre a *judeoespañol*nak egyáltalán nincs külön szava. Mindezeket figyelembe véve Sala a szefárdok nyelvének a vizsgálatánál mindenképpen a kombinált módszert tartja alkalmasnak.

Az *Algunas observaciones...* c. tanulmány a Bukarestben gyűjtött 182 közmondás nyelvi anyaga alapján — figyelembe véve, illetve cáfolva a romániai szefárdok nyelvével kapcsolatos eddigi legfontosabb megállapításokat — a bukaresti *judeoespañol* hangtanának, alaktanának és szótanának rövid leírását adja. Bár a szerző megjegyzéseinek egy részét ideiglenes jellegűnek tartja, és a téma részletesebb feldolgozását tervezi, a kötetet záró tanulmány nagy érdeme, hogy először ad átfogó képet a bukaresti *judeoespañol* jellegzetes vonásairól.

Marius Sala könyvének jelentőségéről már a bevezetőben szoltunk. A kötet hiányosságai főleg abból erednek, hogy nem összefüggő munkáról, hanem különböző, nehezen hozzáférhető tanulmányok gyűjteményéről van szó. Ennek következtében az egyes írásokban sok az ismétlődés, az átfedés. Mindenképpen hasznos lett volna, ha a szerző néhány oldalas bevezetőt ír könyvéhez. Ennek hiányában nem derül ki például, hogy végeredményben hány kérdőíves felmérést is végzett, s elég keveset tudtunk meg a felmérések gyakorlati megvalósításáról is, pedig Sala meggyőzően érvel módszerének hasznossága mellett, s azt esetleg más országokban is sikerrel alkalmazhatnánk.

Az *Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest* az említett hiányosságok ellenére igen fontos munka: egyrészt arra mutat rá, hogy a korábbi vizsgálatok kiegészítő, ellenőrző, s ha kell, az azokat helyesbítő részvizsgálatokat mielőbb el kell végezni a többi országokban is, másrészt arra, hogy szükség van a kérdés önálló, átfogó jellegű feldolgozására is. Az idő sürget, a szefárdok nyelve kihalással fenyeget — tanulmányozásához az érdekelt országok hispanistáinak aktív együttműködésére, s szélesebb körű nemzetközi összefogásra lenne szükség.

Morvay Károly

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Антал Мадл</i> : Томас Манн — писатель и политик	2
<i>Миклош Шайамоши</i> : «Волшебная гора» в процессе немецкого литературного сознания	2
<i>Йозеф Мезеи</i> : Роль и время (Роман «Иосиф и его братья» Томаса Манна)	2
<i>Юдит Дёри</i> : Скульптор своего народа: Мойсей. Мысли о рассказе «Закон» Томаса Манна	2
<i>Рафиш Гайду</i> : Приветствие Томасу Манну	26
<i>Ференц Сас</i> : Костолани и Рилке	2

Сообщения

<i>Йозеф Герич</i> : О фриауло-аквилейских связях наших летописей и сословных устройств эпохи Андраша III-его	30
<i>Миклош Мадяр</i> : Точка зрения и писательское миропонимание в двух романах Альбера Камю	32
<i>Л. А. Бурчак</i> : Поиск художника — веление времени (О мастерстве С. Залыгина) ..	33

Обозрение

<i>Rilke in neuer Sicht (Корнел Вайда)</i>	343
<i>Ален Гильерму</i> : В память Ласло Галди	343
<i>Иштван Месерич</i> : Духовная драма Достоевского (<i>Агнеш Геребен</i>)	346
<i>Walter A. Koch: Varia Semiotica (Вилмош Войгт)</i>	347
<i>Marius Sala: Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest (Карой Морвай)</i>	348

SOMMAIRE

Études

<i>Antal Mádl: Thomas Mann — écrivain et politicien</i>	247
<i>Miklós Salyámosy: „La Montagne magique” dans le processus de la conscience littéraire allemande</i>	256
<i>József Mezei: Le rôle et le temps (Le roman „Joseph et ses frères” de Thomas Mann)</i>	263
<i>Judit Györi: Le sculpteur de son peuple: Moïse. Réflexions sur la nouvelle „La Loi” de Thomas Mann</i>	273
<i>Ráfi Hajdu: Hommage à Thomas Mann</i>	284
<i>Ferenc Szász: Kosztolányi et Rilke</i>	292

Communications

<i>József Gerics: Sur les relations friaulo-aquiléennes de nos chroniques et des institutions féodales de l'époque d'András III</i>	309
<i>Miklós Magyar: Point de vue et vision du monde de l'écrivain dans deux romans d'Albert Camus</i>	326
<i>L. A. Burcsak: La recherche artistique comme ordre de l'époque (Réflexion sur l'art de Zalygine)</i>	335

Revue

<i>Alain Guillermou: Hommage à László Gáldi</i>	343
<i>Rilke in neuer Sicht (Kornél Vajda)</i>	343
<i>István Meszerics: Le drame spirituel de Dostoïevski (Agnes Gereben)</i>	346
<i>Walter A. Koch: Varia Semiotica (Vilmos Voigt)</i>	347
<i>Marius Sala: Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest (Károly Morvay)</i>	348

TARTALOM

anulmányok

<i>Mádl Antal</i> : Thomas Mann — író és politikus	247
<i>Salyámosy Miklós</i> : A „Varázshegy” a német irodalmi tudat folyamatában	256
<i>Mezei József</i> : Szerep és idő (Thomas Mann József-regénye)	263
<i>Cyőri Judit</i> : Népének szobrása: Mózes. Gondolatok Thomas Mann „A törvény” c. elbeszéléséről	273
<i>Hajdu Ráfi</i> s: Thomas Mann üdvözlése	284
<i>Szász Ferenc</i> : Kosztolányi és Rilke	292

Közlemények

<i>Gerics József</i> : Krónikáink és a III. András-kori rendi intézmények friauli-aquileiai kapcsolatairól	309
<i>Magyar Miklós</i> : Nézőpont és írói világkép Albert Camus két regényében	326
<i>L. A. Burcsak</i> : A művészi útkeresés a kor parancsa (Gondolatok Zaligin művészetéről)	335

Szemle

<i>Alain Guillermou</i> : Gáldi László emlékére	343
<i>Rilke in neuer Sicht (Vajda Kornél)</i>	343
<i>Meszerics István</i> : Dosztojevskij szellemi drámája (<i>Gereben Ágnes</i>)	346
<i>Walter A. Koch</i> : Varia Semiotica (<i>Voigt Vilmos</i>)	347
<i>Marius Sala</i> : Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest (<i>Morvay Károly</i>)	348

Ára: 14,— Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,— Ft

INDEX: 2

2004612

EGYETEM
BUDAPEST
KÖNYVTÁR

1977 MAH 07

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1975

XXI. ÉVF.

OKTÓBER–DECEMBER

754616/977
4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, KIRÁLY GYULA, MÁDL ANTAL, SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY
MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, SZENCZI MIKLÓS, TAMÁS LAJOS

A SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG ELNÖKE

KÖPECZI BÉLA

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

VAJDA ANDRÁS

A tanulmányok és közlemények szerzői: Bán Imre egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Borzsák István egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Gyenis Vilmos egyetemi docens, kandidátus; Kemény Gábor, az MTA Nyelvtudományi Intézetének munkatársa; Klaniczay Tibor, az MTA Irodalomtudományi Intézetének igazgatóhelyettese, az MTA levelező tagja; Merényi László egyetemi tanársegéd; Mezey László egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Pöldmæe, Jaak tudományos kutató (Tallinn); Ritoók Zsigmondné, az Akadémiai Könyvtár kéziratárának munkatársa; Sieroszewski, Andrzej tudományos kutató (Varsó).

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évenként négy füzetben kb. 32 nyomtatott iven jelenik meg.

A reneszánsz előtti szép-fogalomhoz

MEZEY LÁSZLÓ

A reneszánsz előtti szépség-fogalom, a reneszánszot megelőző századok elgondolása a szépségről. A szép mint gondolat és alkotás: skolasztika és gótika. E fogalompart úgy is magunk elé állíthatjuk, mint az ideator¹ és az artifex² ábrázolását. A maulbronni apátság kórusában a stallumsor végén, évszázadok óta áll egymással szemközt egy bőrkötényes, körzöt, kalapácsot és vésőt a kezében tartó figura az egyik oldalon, szemközt pedig egy kigöngyölt pergamenre hajló taláros férfi. Évszázadok folyamán állt egymás mellett így az alkotó elme és az alkotó kéz mestere, az ideator és az arti-fex. A szép titkának megismerésére és megismertetésére tették fel életüket. És végül mert megtudták, hogy mi a szép, meg is alkották azt, ami szép.

A szép fogalmának tisztázására külön elméleti rendszer, külön tudomány az ókorban és középkorban — mint kimondott esztétika — nem volt. Az, amit ma esztétikának mondunk, része volt a filozófiának és azon belül az ontológiának, a *lételméletnek*. A lét, a létezés filozófiai vizsgálatának alapjait is,

¹ Az *ideator* értelmezéséhez legalkalmasabbnak látszik Piero Bargellinit idézni, amikor Andrea Bonaiuti Santa Maria Novella-beli freskóinak ideatorát keresi az artifexhez: „... la prosa volgare deve all Ordine dei domenicani i suoi primi modelli: fra Giordano da Rivalto, fra Domenico Cavalca, fra Bartolomeo da San Concordio, fra Jacopo Passavanti furon tutti domenicani. Tra questi si è dunque cercato l'ideatore degli affreschi fiorentini [Santa Maria Novella] ... si è pensato cioè a Domenico Cavalca. Per poco. Subito dopo, l'attribuzione degli affreschi è passata à Jacopo Passavanti autore dello Specchio di vera penitenza ... il sapiente domenicano ... proprio in Santa Maria Novella ... fù priore, e fù consigliere anche della Republica fiorentina, intento à guidare la mano di Andrea di Bonaiuto ...” (Città di Pittori, Firenze¹²1942, 197.) Az ideátort nem említi Rosario Assunto alapvető munkájában, a szép elméletéről a középkorban (csak a német kiadáshoz jutottam hozzá: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963). Assunto munkája gazdag, forrásszemelvényként mellékelt idézetanyagával nekem is, mint bizonyára minden használójának, sok hasznos szemponttal és jó útmutatással szolgált. Azonban — úgy tűnt — fáradozása arra irányult, hogy a középkori szépet egy rekonstruált szépelmélet (esztétika) keretei között vizsgálja; nem pedig abban a gondolkodási összefüggésben, amiben azt a középkor tényleg megfogalmazta és az ideátor az artifexnek tudtul adta: a lételméletben.

² Az *artifex* szó értelmezéséhez Assunto csak Isidorust veszi igénybe: „Artifex generaliter vocatus, quod artem faciat, sicut, aurifex qui aurum ...” (Etymol. 19, 1/2 = Assunto, 135). Ennek az értelmezésnek antik alapja: Cicero, Rep. 1, 35; de Cicero még tovább viszi a szó értelmét, mikor a rétorokról mondja: „dicendi artifices”, a szolás művészei (De Oratore, 1, 23); sőt egyenesen az isteni világalkotó-tevékenység nyer kifejezést az „*artifex mundi*” fogalmi kapcsolatban (Cicero, Timaeus, 6); e jelentésváltozat jut el — talán középkori közvetítéssel — egy esztergomi Szent István király-himnuszba: „... cum non sistat operari summus rerum artifex ...” (Dankó, J., *Vetus Hymnarium Ecclesiasticum Hungariae*, Budapest 1893, 209); az *artifex-homo-ars* morális, magatartási kapcsolatának megítélése a gótikában: *Summa Theologiae*, I. Ilae, 2. ad 2. Az artifex, e fejtegetésekben, az utóbb említett jelentésváltozatoknak megfelelő, *magasabb* szemantikai szinten jelenik meg.

a középkor az antikvitástól örökölte. A 13. században már az arisztoteleszi létkategóriák szolgáltatták az első tájékozódást az ontológiai vizsgálódáshoz. Az ontológia etymonjának első tagja a *to ǵv*, a skolasztikusok latin terminológiájában mint *ens* jelenik meg, az *esse* ige utólagosan és szabadosan képzett participium praesense.³ Ezután következik a három másik: *unum*, *bonum*, *verum*. Azért, mert minden, ami van, önmagában egy, mert ami létezik, jó; ami létezik, önmagával azonos, tehát igaz. Másrészt az *unum* csak mint *ens* lehetséges, ugyanígy a *bonum* és a *verum*. Következik: *ens et unum convertuntur*, *ens et bonum convertuntur*, *ens et verum convertuntur*. A szép, a *pulchrum*, a létkategóriák között nem szerepel. Miként lehet hát helye az ontológiában? Úgy, ha az előbbiekkal ontológiai kapcsolata van.

A *szép és a lét* alapformáinak kapcsolatáról a reneszánsz előtti gondolkodás a maga számára megfelelő választ attól nem kapott, aki pedig, „il maestro di color chi sanno,”⁴ Arisztotelésztől. Az Aquinói, kinek szemében a Stagiritá a Filozófus, mégis amikor a szép fogalmát nemcsak érinti, de tárgyalja — és ezt láthatólag szívesen teszi —, másokhoz fordul. Az egyik Ágoston, kit e vonatkozásokban idéz;⁵ a másik a szép definíálásában szó szerinti inspirálója a Pseudo-Areopagita Dionysius: „Sicut accipi potest ex verbis Dionysii . . .”⁶ Tamás nemcsak Ágoston reguláját követte mint prédikátor testvér, de tanítását is, amennyiben az szorosan vett teológia és nem csak filozófia volt; és mindabban, amit a Filozófustól eléggé jól nem tanulhatott meg.⁷ Az Areopagitát, mint az akkor Európában illet, nemcsak olvasta, de kommentálta is.⁸ Augustinus és az ál-Dionysius azonban az Arisztotelész-recepciót megelőzően általános, a következő századtól megint előkelőbbnek tartott, platonista-augusztinusi gondolkodás folyamatába állítja a Doktort. Ez a tény viszont nekünk figyelmeztetés, hogy a reneszánsz előtti szép-fogalom Augustinus és Dionysius nélkül, ahogyan a kortársaknak nem, nekünk sem válhat világossá.

A *to ǵv*, az *ens* nemcsak az absztrakt fogalmi elrendezés a számunkra, hanem ellentéteknek, jónak—rossznak, szépnek és rútnek, igaznak és igaztalanak, fejlődésnek és hanyatlásnak valami *rend és egység* után kiáltó valósága. Ebben látja meg a szépséget Augustinus: „ex contrariis omnium simul rerum pulchritudo figuratur”^{9a}. És a manicheusok ellen kommentálva a Gene-

³ Így említhető meg példaként, hogy Pseudo-Dionysius első latin fordításaiban (Hilduin VIII. sz., Scotus Eriuegena IX. sz.) még a görög *ON*-t találjuk, mint lefordíthatatlannak tekintett terminus technicust. A későbbi fordításokban (Johannes Sarracenus, XII. sz.) és kommentárokból megjelenik a „*qui est*” körülírás; és végül a skolasztikában az *ens*. A transcendentáliákról (*ens, unum, bonum, verum*): Thomae de Aquino, Quaestiones disputatae de veritate, I, 1.

⁴ „poi ch’innalzai un poco piú le ciglia (vidi’l maestro di color chi sanno) seder tra filosofica famiglia . . .” Inferno, 4, 130–132. „S jobban kinyitván szemem kapuját, ||láttam ülni a Tudók vezérét||, hol körben ül a bölcselő család . . .” (Babits Mihály fordítása).

⁵ S. Th. II. IIae, 145, 2 c.: „. . . Unde Augustinus dicit: honestum voco intelligibilem pulchritudinem, quam spiritualement nos propriae dicimus” (Aug. Quaest. 1, 83, qu. 30.)

⁶ S. Th. ih. „. . . sicut accipi potest ex verbis Dionysii” (De divinis nominibus, c. 4/1).

⁷ Chenu, M. D., Introduction à l’étude de Saint Thomas d’Aquin. Montreal—Paris 1950, 192–196; Tamás 1700-nál többször idézi Dionysiuszt: 193, I. j.; az ágostoni tradíció és Tamás, 44–50.

⁸ „. . . saint Thomas . . . commente Denys à l’égale d’Aristote . . .”; igen valószínű hogy Tamás autográfja (Nápolyban) őrzi Albertus Magnus 1247-ben Párizsban és 1248-ben Kölnben tartott Dionysius magyarázatának reportációját, jegyzetét, az Albertust hallgató Tamás kezétől (uo. 2. j.)

^{9a} De ordine, 1,7 = Assunto (német kiadás) 125.

zist ezt mondja: mégis azt látom, hogy *minden* a maga nemében *szép*, jóllehet bűneink miatt sok minden előttünk ellenszenvesnek tűnik (video tamen omnia in suo genere pulchra esse, quamvis propter peccata nostra multa nobis videantur adversa).⁹ A történelem folyása, az ordo saeculorum is gyönyörűszép költemény lesz (pulcherrimum carmen), melyet különféle antithézisek ékesítenek. A világ nem rossz, mert szép, és mert szép uralkodik benne, az ellentétes dolgok *rendje* az. A görögben ugyanis κοσμέω = rendez és díszít, κοσμός = rend, szépség, világrend. A *rend* és *szépség* tehát az antikvitás fogalomtérében egymás mellett áll, és szintén megtéveszthet a *kalón* szó jelentése, mely bonum és pulchrum lehet a latinban. A Pseudo-Areopagita első latin fordítói közül Hilduin még következetesen *bonumnak* írja a *καλόν*-t, Scotus Eriugena pedig ingadozik. A *pulchrum* értelem mellett az újaugusztinizmus és a koraskolasztika mesterei kötik le magukat. A szép az, ami a szépségből részesedik (*καλὸν μὲν εἶναι λέγομεν το, καλλοῦς μετέχον*).¹⁰

A platonista szerint a szép minden szépnak oka is (*τὴν μετοχὴν τῆς καλλοποιῶ τῶν ὁλῶν καλλῶν αἰτίας ὑπερουσιῶν καλὸν καλλός μὲν λέγεται*).¹¹

Ez a hyperusion kalón, bármely szépség oka az Isten, és ez a legfőbb szépség tart mindeneket össze, mindeneket egyesít: (*τῷ καλῷ τὰ πάντα ἥνωται*).¹²

Ekhez a Szépséghez jutott el a Confessiók Augustinusa: Pulchritudo sero Te amavi . . .¹³ És hogy Tamásnak adjuk meg ismét a szót, aki Dionysius latinul idézve, tőle veszi a szónak az előzőkből most már következő meghatározásához az elemeket: „Deum esse causam cuiuslibet pulchritudinis, inquantum est omnis consonantiae (sive proportionis et claritatis causa . . .) Hogy az Isten minden szépség oka, amennyiben *oka minden összhangnak vagy arányosságnak és világosságnak*.¹⁴ Az Areopagita e gondolatát egészen magáévá teszi Tamás: miként Dionysius szavaiból kivenni lehet, a szép vagy az ékes értelmezéséhez (ad rationem pulchri, sive decori) hozzájárul mind a világosság, mind a kellő arány (*claritas et debita proportio*).¹⁵ Dante: „Quella cosa dice

⁹ De Genesi contra Manichaeos I. 16, 25–26 = Assunto 125.

¹⁰ Chevallier, Ph., Dionysiaca, Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Areopage I. Paris 1937, 179 (De divinis nominibus, 4, 18).

¹¹ Uo. 179.

¹² Uo. 180; de a Szépség mindeneket vonz is magához: *καὶ ὡς παντὰ πρὸς εαυτὸν καλοῦν, ὁδὲν καὶ καλλός λέγεται. καὶ ὡς ὅλα ἐν ἐὶ ὁλοῖς εἰς ταῦτόν συνάγον* (és minthogy mindeneket magához hív) azért mondják *καλλός*-nak, szépnak, minthogy mindeneket egybegyűjtő – szójáték a hívni igéből.

¹³ Conf. 10, 27: „Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua, tam nova, sero te amavi et ecce intus eras et ego foris et ibi te quaerebam et in ista formosa quae fecisti, deformis inreuebam . . .”

¹⁴ S. Th. II–IIae, 145, 2 c.

¹⁵ Uo.; Assunto (im. 102–104) a szép e meghatározásából Tamás „Racionális klasszicizmusát” vezeti le. Valójában, Tamás a definíciót is az Areopagitától vette. A dionysusi (De div. nom. 4, 18, Dionysiaca I. 180) Johannes Sarracenus-féle fordítását (XII. sz.) kommentálva, már a fiatal Tamás is felfedi a későbbi definíció elemeit: „Et in quo consistat *pulchritudinis ratio* ostendit subdens, inquantum est causa (consonantiae et claritatis) in omnibus. Sic enim hominem pulchrum dicimus propter *decentem membrorum proportionem in quantitate et situ* propter hoc habet clarum et nitidum colorem . . . Quomodo autem Deus sit *causa claritatis* ostendit subdens, quod Deus immittit omnibus creaturi scum quodam fulgore traditionem sui radii luminoso, qui est fons luminis . . . rursus exponit aliud membrum scilicet quod Deus sit consonantiae causa in rebus. Est autem duplex consonantia in rebus. Prima quidem secundum ordinem creaturarum ad Deum . . . Secunda autem consonantia est in rebus *secundum ordinem earum ad invicem* . . . (Divi Thomae Aquinatis in librum beati Dionysii de divinis nominibus expositio (lectio V.) Moguntiae 1611, 16.) Amint látjuk, a dionysusi (*εὐαρμοστία*) (jól egybeillesz-

Most még mindig csak a megismerés céljára kell tekintenünk, az *igazságra*. Az utolsó létkategória van előttünk. Ens et verum convertuntur. De úgy, hogy maga a lét, az *esse* irányíttatik általa az értelemhez, mint a jó a kívánsághoz. A lét az értelem által felfogva és helyesen felfogva, egy kijelentés: enuntiatio. E kijelentés maga viszont jel, signum, és létrejöttéhez kettő kell: a jelentett dolog és a jelentés módja: res significata és modus significandi.²⁸ A lét, a valóság által inspirált alkotás elgondolása és annak valamilyen formában megvalósítása.²⁹ *Megvalósul szóval, hanggal, anyaggal*. És mert az igazság mértéke maga a mérhetetlen lét, ha megnyilatkozik, csak hitvány köntösben jelenik meg: „veritas in manifestatione quasi vili indumento se contegit” — mondja szentviktori Hugo — és hozzáteszi „et indignos ad contemptum sui provocat”.³⁰

Ne tartozunk a méltatlanok közé. Mert: „signum veritas esse non potest etiam cum veritatis est signum.”³¹ Az emberi elme alkotása csak a felismert igazságot ábrázolja, de az igazság nagyobb nála. (Amint az értelmet is a léttel az igazság kategória hozza ontológiai viszonyba.) „Sed quid desiderat magis anima, quam veritatem?”³² A verum és az *esse*, az igazság és a lét, látható és láthatatlan dolgok viszonyára is kiterjedő reláció. De mi az, ami a *láthatatlant* is élénk tudja állítani? Az intellectusnak feljebb kell emelkedni. Lelkünk nem képes a láthatatlan dolgok igazságához feljutni, hacsak nem művelte ki a látható dolgok fontolgatása, úgy mégpedig, hogy szentviktori Hugo vélekedése szerint, a látható formák nem mások, mint a láthatatlan szépség elképzelései („... non potest noster animus ad invisibilia ipsorum veritatem ascendere, nisi per visibilia considerationem eruditus, ita videlicet, ut arbitretur visibiles formas esse imaginationes invisibilis pulchritudinis...”).³³

A *szépség helye* a lét rendjében tehát ez. A létkategóriák között nem szerepel, mert több náluk. Az *egységnél, a jóságnál és igazságnál teljesebben képes kifejezni viszonyunkat a léthez*. Amazokat felülmúlja és mintegy beborítja. „Mert mindenek szépek, mert te tetted őket és íme te elbeszélhetetlenebbül szebb, ki mindeneket tettél” (Et pulchra sunt omnia faciente te et ecce tu inenarrabiliter pulchrior, qui fecisti omnia).³⁴

Ez Ágoston mondása volt. Kései tanítványa, Hugo a S. Victore az intellektuális élet három fokozatát így adja elő. Az első, e világ látható dolgaitól

És ha valaki az érzelmi szépség-élményt hiányolná ez „intellektualista” okoskodásban, Cicero fentebbi Plátón idézetére utalok, hogy a szép ilyen felfogását „a bölcsesség csodálatos szerelme” serkentette fel. (25. j.)

²⁸ Egy dolog egyszerű megnevezése vagy elnevezése — „nomen” — semmit nem jelent, ha a dolgot magát a szó használója meg nem fogalmazta (I. 13, 1c. 4. c. ad 1. 9 ad 2) ezért helyesen: „modus significandi sequitur modum intelligendi” (I. 45.2 ad 2) következik: a rosszul értett vagy félreértett szó csak értelmetlen beszédhez vezet. Éppen ezért, a szóláshoz sajátképpen (ad proprietatem locutionis) két dolog szükséges: „res significata et modus significandi” (I. 39, 4, 5. c.) És mert a res először az intellectussal jut kapcsolatba, az ideator az artifex segítségére, a művészi alkotás, mint „signum” és a kifejezni kívánt gondolat, a „significatum”, közötti helyes viszony létrehozásával volt.

²⁹ „... dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos...” I—IIae. 27, 1 ad 3.

³⁰ Expositio in hierarchiam caelestem (Dionys. Areop.) 3.3. PL. = Assunto 157.

³¹ Hugo uo.; itt lényegében megint a művészi alkotás, mint „signum” és a „significatum” közötti viszonyról van szó. I. 28. j.

³² Augustinus, Soliloquia. 2.3.

³³ Expositio in hierarchiam... 3.3. PL. = Assunto 156.

³⁴ Conf. 13. 20, 28.

vezet a mi láthatóinkhoz; a második a világ láthatatlan dolgaitól, a magunk láthatatlan dolgaihoz; a harmadik a magunk láthatatlan dolgaitól, az Isten láthatatlan dolgaihoz vezet.³⁵ De Hugo tanítványa (és Dante mestere) Richardus a S. Victore, a *látható és láthatatlan* kapcsolatáról már konkrétabbat tud mondani. „Quid enim dixerim rerum visibilium formam nisi quandam, quasi rerum invisibilium picturam?”³⁶ Tamás pedig a látható és látható ábrázolásának mértékéről még határozottabban: valamely kép szépnek mondatik, ha tökéletesen megjeleníti a dolgot, még ha csúnya is (aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem).³⁷

A szépség nemcsak szubjektív benyomást kelt, inkább *értelmi viszonyt* alakít ki, mert létrehozója, az anyagot formáló értelmi erő, a *ratio*, sőt maga az értelem, az *intellectus*. Ez sugározza át a durva anyagot, . . . *forma habens in se lumen formale et intellectuale, splendens super materiam* . . .” a szép valami formáló és értelmi fényesség, mely az anyag fölött tündöklöl.³⁸

Mindazonáltal a szép, mint már többször hallottuk, azokról mondható, amik *visa placent*. És maga ez a szépség világosság és kellő arányosság (pulchritudo consistit in quadam claritate et debita proportione). Mindkettő — folytatja az Aquinói — magában a *ratio*ban gyökerezik, mert oda tartozik mind a (gondolatot) nyilvánító világosság, mind pedig az illő arányokat a dolgokban elrendezni tudás (lumen manifestans et proportionem debitam in aliis ordinare).³⁹

A lumen manifestans és a claritas foglalkoztat először bennünket, amikor a szép ontológiai helyének tisztázása után, a szép *megvalósulása* felé fordítjuk figyelmünket. Augustinus beszél arról, hogy az Írásban az Isten oktat arra, „hogy különbséget tegyünk az érthető és az érzékelhető között úgy, mint a nappal és az éjjel között” (ut dividamus inter intelligibilia et sensibilia, tamquam inter diem et noctem).⁴⁰

Ezért a fény maga egyszerűen a szellemi és rételemi teremtmény *állapotának* jelölésére is szolgál: „conditionem spiritualis et intellectualis creaturae lucis appellatione intimari . . .”⁴¹ És minthogy e teremtmények ősforrása a Logos, Tamás Damaszkuszi Jánost idézi: a Verbum a Logos, „lux est et splendor intellectus”: „az értelem fénye és ragyogása”.⁴² Így hangzik el a 13. századig az alexandriai Synesios verse: *Σὺ τὸ φῶτιζον, σὺ τὸ λαμπόμενον, σὺ τὸ κρυπτόμενον* . . . „Te vagy, ki fénylesz, te vagy, ki megvilágosodsz, te vagy, ki feltűnsz és te ki elrejtőzöl . . .”⁴³ Az Areopagita *πηγαία ἀρχή*-nak, fényforrásnak is ezért nevezheti a szépet, mely mindeneket magához vonz.

³⁵ I. 33. j.; a gondolat tovább kíséri a gótikát: „Signum primo et principaliter convenit sensibilibus non autem intelligibilibus nisi ut sunt manifestata per sensibilia: III, 60, 4 ad 1; előbb Hugo szép gondolatai az „asceusio intellectualisról” = Assunto 157.

³⁶ De gratia contemplationis 2, 18. PL. 196, = Assunto 160; vö. ua. „Nato itaque Iuda, id est bonorum invisibilium desiderio exurgente atque fervente incipit Rachel amore prolis aestuare, quia incipit velle cognoscere . . . nulli dubium quia qui potuit invisibilia diligere, quod velit statim cognoscere et per intelligentiam videre . . .” Benjamin minor c. 13, PL. 196, 10.

³⁷ S. Th. I. 39. 8. c.

³⁸ Ulrich von Strassburg, De pulchro = Assunto, 176–177.

³⁹ „ . . . pulchritudo ut supra dictum est consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur; ad quam pertinet et lumen manifestans et proportionem debitam in aliis ordinare . . .” II–IIae, 180, 2 ad 3.

⁴⁰ Conf. 13, 18.

⁴¹ De Genesi ad litteram, II, 9, 16. PL. 34, 269.

⁴² S. Th. I. 39. 8. c.; Damascenus: De fide orthodoxa 3,3.

⁴³ Migne, P. G. 66, 1596.

ezeket Párizsba, s ebben még a szaracénok is segítették. Alkalmas köfejtőt, alkalmas mesteremberek sokaságát kereste fel tanácsot, segítséget, munkájukat kérve.^{54a} Így emelkedett az új mű. De nem csak így. Az apát azt hitte, hogy egyházukban az Areopagita van eltemetve: s e vélekedésben bizonyára Hugo is megerősítette. A szentviktori kanonok Dionysiuszt kommentálta. Gondolataiból kódex lett. Az apát, patrocíniumát az új egyház felépítésével interpretálta.

„Claritas és proportio”: ez a szépség. Az előbbiből több kell, mint amit az arany kölcsönözni tud: áradjon be tehát a *nappal fénye*. Az utóbbi biztosítására ott van a pogányoktól ismét megtanult *geometria*. A pillérek s a boltozat az attemplo román oszlopai fölé emelkednek, de: *geometricis et arithmetice instrumentis*. A *hajók* úgy illeszkednek egymáshoz, mint *meny-nyiség a mennyiséghez*: „*antiquarum quantitas alarum, novarum quantitatis adaptaretur . . .*” és mindezekén túl, a nagy üvegablakokon beáradó csodálatos és állandó fény (*tota sacratissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiore perlustrante pulchritudinem eniteret . . .*)⁵⁵ Ezért azután méltán kerülhetett a főkapu fölé a híres felirat: „*Portarum quisquis attollere quaeris honorem . . . Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret | Clarificet mentes ut eant per lumina vera | Ad verum lumen, ubi Christus ianua vera . . . Mens habes ad verum per materialia surgit | Et demersa prius hac visa luce resurgit . . .*”⁵⁶

A gótikus oszlopok processiója kettős vagy négyes sorban, a fényen át vonul, a *keletről áradó teljes fény*, a szentély felé. Így emelkedtek fel — talán ötven évvel St. Denis után — a csodálkozó kortárs szeme előtt a lincolni katedrális gótikus oszlopai is. „*Ordo venustus et geometricus*”, tetszetős rend, mely geometriai.⁵⁷ A rend, az elrendezettség hatalmas erő. Ez repíti a gótikus

tuta classe exinde per Anglicum mare et per tortuosam fluvii Sequanae reflexionem ea, magno sumptu amicorum, inimicorum etiam Sarracenorum proximorum conductu haberemus . . .” De consecr. PL, 186, 1243.

^{54a} „cumque pro trabium inventionem tam nostros quam Parisienses lignorum artifices consulissemus . . . in finibus istis propter silvarum inopiam minime inveniri posse, vel ab Antissiodorensi pago necessario devehit oportere . . . nocte quadam a matutinarum obsequio regressus, lecto cogitare coepi me ipsum per omnes partium istarum silvas debere procedere . . . cumque per terram nostram Capreolensis vallis transiremus . . .” uo. 1244. Íme, milyen nehéz az út az „ideától”, az „artificiumig”.

⁵⁵ „Provisum est etiam sagaciter et superioribus columnis et arcibus mediis, qui in inferioribus in crypta fundatis, superponerentur, *geometricis et arithmetice instrumentis* medium antiqua testudinis ecclesiae augmenti novi medio aequaretur, nec minus *antiquarum quantitas alarum novarum quantitatis adapteretur*: excepto illo urbano et approbato in circuitu oratoriorum incremento quo tota *sacratissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiore perlustrante pulchritudinem eniteret . . .*” De administratione . . . PL 186, 1246, az építkezésről, uo. cc. 24—31, 1227—1231. Vö. az Areopagitát: *καὶ θεουργίας ἀρχὴ καὶ οὐσία καὶ θεουργικὴ δύναμις. καὶ ἡμῶν κριτοσιν, οὐσίας ἐμφρανέστερον ἅμα νοερῷ σερον ἐλλάμπει καὶ πρὸς τὸ οἰκεῖον αὐτὰς ἀφομοιοῖ (κατὰ δύναμιν φῶς)* (De coel. hierar. 3/1. Dionysiaca II, 1074): „és a megistenülésnek kezdete és lényege, a legistenibb erő, és a mi jobb lényünket jelentősebben és az értelem szerint világítja be, azt (azokat) saját lényéhez hasonlítja, *ereje által fény . . .*”

⁵⁶ P. L. 186, 1229.

Vö. Das besondere Anliegen Sugers war aber das Licht; und das war auch der ursprüngliche und grosse Eindruck seines Werkes. Seine Dionyskirche war hell, lichträumig. Suger hatte eine wunderbar naturhafte Liebe zum Lichte, er konnte sich an den Schriften, die er seinem heiligen Dionysius Areopagita zuschrieb . . . als reinste Gotteskraft bestätigen lassen . . . Steinen W. von den. Der Kosmos des Mittelalters, Bern—München, 1959.

⁵⁷ Migne, P. G. 66, 1546.

szépet a föld felszíne fölél: „ausuque superbo, *evolat* ad nubes paries, ad sidera tectum . . . a felhőig szárnyal a fal, s a csillagokig a tető . . .”⁵⁸

Ez a szárnyalás a szép merészsége a lét fölött. A szépségé, mely az egy, a jó és az igaz fölé emelkedik, de nélkülük nincs. És ezért az elfelejtett tizedik ars, az architectura is a két másik ars, a geometria és arithmetica instrumentumai által szárnyal az ég felé.

„Ordo venustus et geometricus”: a falak díszítésében, a viktorinus szekvenciák pontos rimelésében, mértani strófaiban és a strófák folyton variálódó dallamaiban, Dante terzináiban. A lét sokfélesége és e sokféleségnek a szám segítségével elrendezhetősége, s e rendezéshez a szám szükségessége, a művészi szépet szóban, hangban, anyagban egy alapra helyezi: „pulchritudo aequalitas numerosa.” A legfőbb szépség maga a számok száma (*ἀριθμῶν ἀριθμός*), az egy és minden: (*ἐν καὶ πάντα*); az értelem, és értő és az érthető (*Νοῦς καὶ νοερός, καὶ τό νοητόν*) . . . de hiába folytatnánk; oda jutunk, ahonnét kiindultunk. Synesios is ezt énekli: „a titokkal bajlódó lélek ezt és azt mondja, az elmondhatatlan mélységet körbetáncolva . . .” (*Μύστας δὲ νοός, τὰ τε καὶ τὰ λέγει, βυθὸν ἄρρητον ἀμφιχορεύων* . . .)⁵⁹ A szép fogalmának körbenjárásától, a szép megalkotásaig egyenes úton a (*τεχνή*), az *ars fegyelme* — neszégyelljük —, az iskolázottsága vezet. Az alkotás készsége és képessége, mely az artifexben állandóan jelen van, a *habitus*, az (*ἔξις*).⁶⁰ Azonosulás és belső arány — mondja Jacques Maritain — az alkotó és alkotás közt. A naturák kapcsolata, *connaturalitas*. A logika, a muzsika, az architectura beleoltja a logikusba a szillogizmust, a muzsikusba a harmóniát, az építészebe a tömegek egyensúlyát.⁶¹ A *művészi habitus az alkotó értelem állandó képessége az alkotó munka végbevételére.*

Ez a habitus sokra teszi képessé az ideatort és az artifexet. De a szép megfogalmazója mégis úgy jár, mint a művész: „c’ha l’abito de l’arte e man che trema . . . aki tudja mesterségét, de gyenge keze reszket . . .” | Par. 13.78. | vö.

⁵⁸ „Inde columnellae sic cinxere columnas | ut videantur ibi quamdam celebrare choream . . . Ipsarum siquidem status est procerus et altus | Cultus sincerus et splendidus ordo venustus | et geometricus, decor aptus et utilis usus | gratus et eximius, rigor inconsumptus et acer . . .” Lehman — Brockhaus, Quellen, II. 27.

⁵⁹ „ . . . Sic fundamentum terrae sepelitur in alvo | sed paries tectumque patent ausuque superbo | Evolat ad nubes paries, ad sidera tectum . . . Lim. II, 28.

⁶⁰ „si aliquis imperfecto habeat scientiam, ut de facili possit ipsam amittere, magis dicitur disponi ad scientiam habere. Ex quo patet, quod nomen *habitus diuturnitatem quamdam importat*, non autem nomen dispositionis. Nec impeditur quin secundum hoc facile et difficile mobile sint specifice differentiae propter hoc, quod ista pertinent ad passionem et motum et non ad genus qualitatis . . .” I—IIae 49, 2 ad 3.

⁶¹ Maritain, im. 16. „L’art est un habitus de l’intellect pratique”; „habitus importat *dispositionem* quandam in ordine ad naturam rei et *operationem*, vel finem eius, secundum quam bene vel male aliquid ad hoc disponitur . . . quod aliquid sic se habeat disponi ad alterum . . . sic se habeat sicut potentia ad actum . . . Dicimus autem dispositiones vel habitus sanitatem, pulchritudinem et alia huiusmodi, quae important quandam *commensurationem plurium*, quae diversis modis commensurari possunt . . .” I—IIae, 49,4 c. A „commensuratio plurium” a szellemi alkotó képesség (tudományban, művészetben) az ismeretszerzés, a felkészülés kiterjedtségét tételezi fel.

A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban

KLANICZAY TIBOR

A reneszánsz irodalom, művészet és gondolkodás egyik nagy vívmánya és újdonsága volt a szépség kategóriájának minden korábbinál magasabb rangra emelése. Marsilio Ficino újplatonikus filozófiai rendszerében a szépség a tökéletesség szimbóluma, a legfőbb jónak, vagyis az istenségnek az érzéki világban való tükröződése, az igazság látható aspektusa. Ez a szépség isteni teremtő aktusnak köszönheti létét, az az ember tehát, aki képes szépséget elővarázsolni, maga is isteni adottságokkal rendelkezik. Így vált a szépség a költői, s ugyanígy a képzőművészeti vagy zenei alkotás legfontosabb vonásává, lényegévé; a költő, a művész pedig az isteni teremtés misztériumának részévé, eszközévé. A költő, a művész eszerint nem mesterséget űz, nem a középkori értelemben vett *ars*-nak a gyakorlója, hanem metafizikus ihlet és megszállottság, isteni inspiráció, — a kor kifejezésével élve — *furor poeticus* jóvoltából alkotja művét. Ő is, miként Isten, az intellektusában megteremtett *ideá*-kat varázsolja bele az anyagba, s minthogy az Isten és a művész alkotta *ideá*-k azonos jellegűek, teremtményeik, a természet és művészet is harmonizálnak egymással.

Az irodalmi és művészi tevékenység mélyebb, esztétikai megközelítését és értelmezését tette így lehetővé a platonizáló filozófia előretörése, szemben a korai humanizmus elsődlegesen filológiai, retorikai érdeklődésével. A költői alkotást valamely *idea* inkarnációjának tekintő platonikusok a művek filozófiai mondanivalójára irányították a figyelmet. A filológiai-retorikai exegézis helyett fokozott szerephez jutott a költői alkotás mélyebb értelmének, rejtett, allegorikus mondanivalójának a keresése. Nem elégedve meg a művek közvetlen értelmének, közérthető mondanivalójának ismeretével, igyekeztek azok mögül — a platonikus esztétikai nézetek kései képviselőjének, Rimay Jánosnak szavaival — „mind az theológiának . . . fényes aranyát, s mind az philosophiának . . . nectárját” is kihámozni.

Valamiféle teológia és filozófia keresendő tehát a szépségben vagy a szépségen keresztül, s ezért ha mélyebben meg akarunk ismerkedni a reneszánsz esztétikájának igazi mozgatórugóival, szembe kell néznünk az olasz neoplatonizmusnak még a szépségnél is fontosabb alap-kategóriájával: a szerelemmel. Mint látni fogjuk, szerelem és szépség egy világnézet meghatározó elemei, s ez magyarázza, hogy az egész reneszánsz költészetben és művészetben annyira központi helyet foglalnak el.

Félreértés elkerülése érdekében, néhány szót kell azonban szólnunk a magyar *szerelem* szó szemantikájáról. Ez ugyanis nem felel meg teljesen a latin *amor*, olasz *amore*, francia *amour* kifejezéseknek. Az *amor*-nak ugyanis két magyar megfelelője van: *szeretet* és *szerelem* s a kettő között határozott különbség.

séget érzünk, noha rokonságot is, hiszen mindkettő a szeretni igével van összefüggésben. A mai magyar nyelvben az Értelmező Szótár szerint a *szeretet* „valamely személy, dolog vonzó tulajdonságainak felismeréséből vagy természetes kapcsolatokból eredő érzés, amely ragaszkodásban, gyöngédségben, a mások javának őszinte kívánásában és a saját érdekeinek a másikkal való azonosításában, illetve neki való alárendelésében nyilvánul meg”. De másrészt a *szeretet* szó a régi nyelvben és irodalmi használatban jelentheti a mai értelemben vett szerelmet, vagyis a nemek közötti vonzalmat is. A *szerelem* ugyanakkor az Értelmező Szótár szerint, elsősorban „a nemi vonzalom, a fajfenntartás ösztönén alapuló érzelem”, de átvitt értelemben — főként a régi nyelvben — jelenthet „gyöngéd ragaszkodást, erős önzetlen vonzalmat valakihez vagy valamihez, azaz szeretetet”. Ismerősek az olyan kifejezések, mint „isten szerelmére” vagy a múlt században használt „honszerelem”, melyek mind tanúskodnak a *szerelem* szó eredeti tágabb értelméről. *Grammatiká*-jában Sylvester János is a „*dulcis amor patriae*”-t így fordítja: „ides az hazának szerelme”.

Sajnos, nincs komoly nyelvtörténeti feldolgozás a *szerelem* és *szeretet* szavak jelentésváltozásairól, egy-két kiragadott példa azonban világosan mutatja, hogy a XVI. században szinte szinonímaként használták még őket. Az *Énekek éneke* Döbrentei-kódexbeli fordításában olvassuk pl. a következő két mondatot: „Király engem bor pincébe vűn, és bennem szerelmet szerze. Virágokkal ékeséhetek engemet, másos fákkal szóróhatok meg engem, mert szeretet mia elankadék”. Teljesen világos, hogy a *szerelem* és a *szeretet* szavak itt mindkét esetben ugyanazt jelentik, a nővel való szerelmi kapcsolatot. Ugyanezt a Károlyi-biblia is a *szeretet* szóval jelöli, mikor így ír: „az asszonyi állatokhoz ragaszkodék Salamon szeretettel”. Molnár Albert biblia-kiadásából viszont ezt a mondatot idézhetjük: „nagyobb volt hozzád való szerelmem, az asszonyi állathoz való szerelemnél”. A szinoníma jeleget azonban a legjobban Pál apostol *caritas* fogalmának a fordításai mutatják. Míg a Rómabeliekhez írt levél XIII/10 verse Komjáthy szerint: „Annak okáért a törvínnek tökéletessége (el végezése) az *szeretet*”, addig Sylvester magyarításában viszont: „Annak okáért az törvínnek be tellesztése az *szerelem*”. Eredetileg tehát egyetlen fogalomról volt szó, mely idővel differenciálódott. Ennek során a *szerelem* jelentése egyre inkább a nemi vonzódás jelölésére szűkült, a *szeretet* viszont lassan elvesztette ezt az értelmét és jelentése a gyengédség, ragaszkodás, gondoskodás, kegyesség jelentésáryalatai irányába tolódott el. Ezért míg a mai *szerelem* szó latin megfelelője mindig *amor*, a *szeretet* lehet *caritas* vagy *pietas* is, illetve az olaszban *affezione*. A zavart leginkább az okozza, hogy az esetek nagy részében a magyar *szeretet* is csak *amor*-nak fordítható.

Ha a neoplatonista szerelemtant meg akarjuk érteni, akkor el kell tehát némileg szakadnunk a magyar *szerelem* szó mai értelmétől, s azt abban az eredeti tágabb, bővebb jelentésben kell használnunk, amely megfelel az *amor*, *amore* szavak teljes jelentéskörének. Nem a *szerelem-szeretet* jelentésváltozatokban, hanem az *amor-caritas* vagy *amore-affezione* jelentésáryalatokban kell gondolkodnunk. Ez utóbbi esetekben a vonzalomnak nem aszerint való megkülönböztetéséről van szó, hogy a különböző nemek közötti kapcsolatokra vonatkozik-e vagy sem, hanem hogy dinamikus jellegű-e, vagy pedig gyengédebb, statikusabb. Lehet a férfi és nő közti érzelem is csupán *affezione*, de lehet bármely dolog iránti erős vonzódás *amore*. Amikor tehát filozófiatörténeti értelemben szerelemfilozófiáról beszélünk, akkor nem a nemek

közötti viszony elméleti kérdéseiről, s nem valamiféle szexológiáról van szó. Szerelemfilozófián egy olyan erőről, kötelékről szóló tanítást értünk, amely egymáshoz hajt, egymással való egyesülésre indít különböző lényegű, de természeténél fogva egyesülni kívánó létezőket. A neoplatonista eszmevilágban ez eredetileg nem is a férfinak és nőnek egymással való kötelékét jelenti elsősorban, hanem az embernek, illetve a léleknek Istennel való egyesülni akarását. A szerelemnek ez az elvont transzcendens értelmezése azonban — amint látni fogjuk — nem zárja ki, hogy lényegének megközelítése, megragadása, megértése érdekében minduntalan ne a földi, emberi, érzéki szerelem képzeit használják fel a gondolkodók s az ideális, transzcendens, mennyei szerelmet bizonyos fokig ne a testi szerelem analógiájára képzeljék el.

Induljunk ki most mindenekelőtt Marsilio Ficinónak, az olasz neoplatonizmus atyjának a tanításából. Előljáróban le kell szögeznünk, hogy Ficino a platoni filozófiát teológiaiaként értelmezi, az istenségről szóló tanításként fogja fel, mely szerinte teljes összhangban van a kereszténységgel. Ő nem filológus módjára interpretálja Platon műveit, nem az igazi, a történetileg hiteles Platont keresi és támasztja fel, hanem teológiai módon közelít hozzá, s Platón műveiben a léleknek Istenhez vezető útikalauzát véli megtalálni. Platon *Parmenidész*-ének kommentárjában mondja pl., hogy Platón e művében dialektikus és logikus játék színe alatt tulajdonképpen az isteni igazságra vonatkozó teológiai principiumokat fejt ki. Nem csodálható ezért, ha Ficino a filozófiáját összefoglaló fő művének a *Theologia Platonica* címet adta.

A Platónban és a platóni tradícióban inkarnálódó filozofálás, melynek célja a léleknek Istenhez való visszatérése, Ficino tanításában magával a szerelemmel válik azonossá. A szerelem ugyanis — s ez a kiinduló pont a definíciójához — egy hiánynak a felismerése és tudata, illetve egy rejtett kincsnek a keresése. Ez a hiányzó kincs nem más, mint az isteni fény, mely Ficinónál az istenség és a mindenség létezésének és egységének a formája. A fény tehát végső fokon magával az istenséggel azonos, s a szerelem az ennek megközelítésére, elérésére, az ezzel való egyesülésre, az ide való visszatérésre való törekvés módja, formája és lényege. Az isteni fény indítja, ösztönzi, csábítja, hívogatja az elmét önmagához s ez az ösztönzés az igazi szerelem. A szerelem belső motivációját tehát Ficino szerint a véges fénytől (azaz az értelemtől) a végtelen fényhez (vagyis az Istenhez) való felemelkedés alkotja. A végtelen fény tulajdonképpen az isteni tekintet, melynek ragyogása mindenütt visszaverődik a világban. S ez a ragyogás az a rugó, amely közvetlenül kiváltja a szerelmet. Ez a ragyogás, vagyis az isteni fény, tekintet visszfénye — akár a lélekben, akár az anyagban verődik vissza — nem más, mint az egyetemes szépség, melynek a kívánása, hiányának felismerése a világot betöltő egyetemes szerelem. Szépség és szerelem merőben spirituális jelenségek tehát a ficinói filozófiában. A valóságos, látható, az egyes dolgokban, tárgyokban megfigyelhető, jelentkező szépség csupán kivetítődése egy egyetemes szépségnek, az isteni fény ragyogásának.

Az Istenhez való visszaemelkedés útja tehát végső fokon a szépség kívánása, vagyis a szerelem. Így válik szépség és szerelem e világnézet központi elemeivé, így lesz a szerelem mozgása, a „movimento amoroso” egy teleologikus egység megtestesítője, s lesz ezáltal filozófia is, teológia is egyszerre. Ez a fel fogás emeli soha nem látott értékre a széppel való foglalkozást, a költészetet, a művészetet. A költői-művészi tevékenység persze teljesen spirituális értelmet nyer ezáltal s egy szintre kerül a vallási misztériummal, a kegyességgel, az

istenfélelemmel. A művészet vallásos, a vallás művészi jellegűvé válik, mint ugyanannak az Istenhez való emelkedő mozgásnak, a szerelemnek a megnyilatkozásai.

A szerelemről szóló tanítás a ficinói filozófiának mintegy végpontja, végső lényege. Követői, utódai innen indultak tovább s ezt igyekeztek elmélyíteni, még gazdagabban megvilágítani. A szerelem filozófiájára irányította minden figyelmét Ficino leghűbb tanítványa: Francesco Cattani da Diaceto (1466—1522), aki *Libri d'amore* c. munkájában elsősorban a szépség kategóriáját igyekezett tovább értelmezni, finomítani. Az örökkévalóság fényének a dolgokban való visszaverődése, vagyis a szépség lényege a sokféleségben megnyilvánuló egységesítő harmónia. A szépség gyökere tehát mindennek az egysége, a szépség az isteni egység, harmónia és rend látható megnyilvánulása. Diaceto megteszi azt a további fontos lépést is, hogy a szépségnek etikai jelentést ad. Mivel Isten a legfőbb jóság, az Istentől eredő szépség sem lehet más, mint a jóság látható formája. A szépség, a *bellezza* ezért *fiore della bontà*, vagyis a jóság virága. Vagy másképpen: a szépség szerinte az isteni jóság legtitkosabb lakhelyéhez bevezető előszoba. A szépség tehát a jóhoz vezető utat jelenti, s ezzel a szépség kultusza egyúttal a jónak a keresése, vagyis egy erkölcsi eszmény esztétikai formája is. Nem szükséges a költészetből és művészetből példákat sorolni fel ahhoz, hogy világossá váljék, mennyire áthatja ez a gondolatkör a reneszánsz legnagyobb alkotóinak világát.

A ficinói szerelem-filozófia legmerészebb továbbfejlesztője s egyúttal a szerelem-filozófia legnagyobb klasszikusa azonban a magyar köztudatban sajnos alig ismert Jehuda Abarbanel, más néven Leone Ebreo. Ez az 1460 táján Portugáliában született, hányatott életű, a királyi udvarok fényét az üldözöttek és száműzöttek sorsával váltogató zsidó orvos, 1494—1501 között írta meg *Dialoghi d'amore* című munkáját, mely a szerelemről szóló spekuláció alapvető kézikönyve lett a XVI. században. Az olaszul írt művet hamarosan lefordították franciára, spanyolra, latinra. Nem is akárhik, hiszen a francia fordítás szerzője Pontus de Tyard, a Pléiade egyik kiemelkedő tagja, a neoplatonizmus egyik legfőbb francia képviselője, az egyik spanyol fordítás szerzője pedig a spanyol reneszánsz talán legnagyobb lírikusa: Garcilaso de la Vega. A kor csaknem minden nagy írója olvasta és idézi; Montaigne éppúgy, mint Camoëns vagy Cervantes: magyar olvasójáról sajnos eddig nincs adatunk. A három részből álló, terjedelmes dialógus egy férfi és egy nő párbeszéde, amelyben a szerző Filone néven igyekszik megmagyarázni partnerének, Sofiának az igazi szerelem mibenlétét. A nevek szimbolikus jelentésűek: a bölcsesség (*sophia*) és szeretőjének (*philo*) a dialógusáról van szó. A Filone név emellett a késő-órkori alexandriai Philo filozófus nevét is idézi, aki úgy is mint neoplatonikus és úgy is, mint zsidó Leone Ebreo számára különösen kedves volt. A *Dialoghi d'amore* irodalmi szempontból is izgalmas alkotás, mert a filozófiai tanítás kifejtése a két beszélgető közötti szerelmi történet kereteibe ágyazódik, amelyben Filone nyíltan megmondva beszélgetőpartnerének, hogy a vele való testi egyesülésre törekszik, erre őt kizárólag filozófiai okfejtéssel igyekszik rábírni. E törekvése ugyan kudarcha fullad, de közben alkalma nyílik a szerelem-filozófia minden mást felülmúló részletességű, szubtilis kifejtésére.

A mondottakból már előre sejthető, hogy Ebreo szerelemtanának legfőbb újdonsága, hogy nem kapcsolja ki fejtegetéseiből a valóságos szerelmet, hanem igyekszik megtalálni annak helyét és szerepét a tökéletes égi szerelemre

való törekvés összefüggéseiben. Ehhez a kiindulópontot a szerelem és a kívánság fogalmainak, egymáshoz való viszonyának a korábbiaknál árnyaltabb vizsgálata nyújtja. Hogy a szerelem valamiféle kívánság, azt Ficino és Diaceto is hangsúlyozták; s tudjuk jól, hogy Balassi is így kezdte a szerelemről szóló definícióját komédiája prológosában. („Az szerelem azért semmi nem egyéb, hanem egy igen nagy kívánság . . .”) Ebreo azonban nem elégszik meg annak megállapításával, hogy a szerelem az isteni egység, az isteni fény, illetve az isteni fény ragyogásának, a tökéletes szépségnek a kívánása, hanem észreveszi viszonyuk bonyolultságát. Ha ugyanis a szerelem valamely rejtett kincs hiányának az érzése, illetve e hiány megszüntetésének a vágya, akkor célját elérvén, vagyis az óhajtott egyesüléshez eljutván, a kívánsággal együtt a szerelemnek is meg kellene szűnnie. Ebreo koncepciójának alapelve azonban az, hogy a szerelem nem szűnhet meg, s túléli a kívánságot, a vágyat. Másképp fogalmazva, a kívánság két fokozatát különbözteti meg: alacsonyabb fokon a kívánság feltételezi a kívánt dolog hiányát, de egy magasabb fokon jelenti a már elért, megszerzett eredmény, vagyis a teljesült kívánság maradéktalan és soha véget nem érő élvezetének a vágyát. A tökéletes szerelem Ebreo szerint, valójában ezzel a magasabb rendű kívánsággal azonos.

Kívánság és szerelem bizonyos megkülönböztetése már csak azért is szükséges számára, mert szembe kell néznie azzal a tapasztalati ténnyel, hogy a kívánság kielégítése, a gyönyörűség élvezése gyakran csömört idéz elő, különösen a *gusto* (ízlelés, azaz az evés-ivás) és a *tatto* (azaz a tapintás, vagyis a testi, nemi érintkezés) vonatkozásában. Ezzel szemben a látás és a hallás sohasem vezethet telítettségre, a szem és a fül a végtelenségig képes az érzéki élvezetre, nem ismerve határt a képzelődés és a fantázia táplálásában. Míg az ízlelésben és a tapintásban a test, a látáson és halláson keresztül a lélek vágya jelentkezik, és míg az előbbi kielégül, az utóbbi kielégíthetetlen, s mennél szebb és nemesebb dologra irányul, annál kielégíthetlenebb. Miért törekszik akkor a szerelmes mégis elsősorban a testi érintkezésre, teszi fel a kérdést Sofia, hisz ezzel hamar kielégülő, múlandó élvezetet hajszol, holott törekedhetne a soha el nem múló, spirituális, lelki gyönyörűsége.

Filone a természet bölcs rendelkezésben találja meg a magyarázatot. Mert amíg a látás, a hallás, a szaglás nem feltételei az ember életének, amíg ezek esetleges hiánya vagy ellenkezőleg, ezek fölös bősége nem szünteti meg, vagy nem veszélyezteti az életet, addig a másik két érzék, a *gusto* és a *tatto* elengedhetetlenek az élet fenntartásához, illetve az emberi nem fennmaradásához. Hiányuk pusztulást, az élet megszüntét, túlzott bőségük pedig (akár a táplálkozás, akár a nemi érintkezés terén) romlást, elkorcsosodást s végül szintén pusztulást idézne elő. A természet bölcsessége ezért egyszerre ösztönöz is a testi kívánságok kielégítésére, de ugyanakkor határt is szab a kielégültség érzésével, miközben a nemesebb, lelki élvezetek elé ilyen korlátokat nem állít. — Ezt hallván Sofia itt elveszti türelmét, és szemére veti partnerének, hogy e szerint az őiránta táplált kívánságának a célja csupán a leganyagszerűbb érzés, a testi érintkezés vágya; s minthogy a szerelmet egy annyira magasztos és spirituális dologként értelmezte, igazán csodálkozik, hogy a célja mégis ilyen alacsony. A kívánság közvetlen célja valóban ilyen alacsony — érvel Filone —, de távolról sem ilyen a tökéletes szerelemnek a célja. Az igazi szerelemnek a szerelmi aktus nem a célja, hanem az eszköze, mert a testi érintkezés nem hogy csökkentené vagy megszüntetné az igazi szerelmet, hanem azt éppen növelni, erősíteni segíti. Miért van akkor mégis, hogy a szerelmi kapcsolatok

a testi kielégüléssel gyakran megszűnnek, sőt nemegyszer gyűlöletbe csapnak át? Erre a kérdésre következik Leone Ebreo egyik legfontosabb s a reneszánsz szerelmi líra mondanivalóját is megvilágító fejtegetése. A szerelemnek ugyanis szerinte két fajtája van: az egyik az, amikor az érzéki vágy fejleszt ki szerelmet, amikor valaki kíván valakit, s ezért, emiatt szereti őt. Ez tökéletlen szerelem, mely egy olyan mulékony dolog függvénye, mint az érzéki vágy. Minthogy ilyen esetben a vágy az ok és a szerelem az okozat, a vágy megszűnése, vagyis a test kielégülése a szerelem megszűnését is maga után vonja. A másik esetben azonban a szeretett személy iránti szerelem az elsődleges, ez a szerelem fejleszti ki a testi vágyat, a szerelem ereje követeli a teljes testi-lelki egyesülést, s ez a tökéletes szerelem. Ilyenkor a vágy kielégülésével a szerelem nem szűnik meg, ellenkezőleg, tovább nő. Az előbbi esetben a szerelem a vágy gyermeke, az utóbbiban a szerelem a vágy nemzője. Ez a kettősség pontosan megfelel a reneszánsz szerelmi líra két alaptípusának, gondoljunk csak Balassinak egyrészt latrikánus verseire, melyek a tökéletlen szerelem emlékei, és másrészt petrarkista költeményeire, melyek a tökéletes szerelem ígázatában születtek.

Leone Ebreo nagy újdonsága tehát a testi szerelem helyének, szerepének a megtalálása a ficinói spirituális szerelem-filozófiában. Az igazi szerelemből fakadó testi azonosulás így beleilleszkedik az Istenhez való felemelkedés egyetemes folyamatába, annak szerves része, sőt egyik mozgatója. Ennek az érvelésnek a végső konzekvenciáit évtizedekkel később, a reneszánsz fenegyereke és utolsó titánja, Giordano Bruno vonta le, midőn kijelentette, hogy a paráznaság nem tartozik a bűnök sorába.

Ha azonban a tökéletes szerelemnek az érzéki vágy nem a kiindulópontja, hanem a következménye, akkor honnan, miből ered az effajta szerelem? Az igazi szerelemnek az atyja a megismerő értelem, mert az ember csak akkor lobbánhat igazi szerelemre, ha megismerte valakinek a kiválóságát, felismerte valakiben a legjobbat. A szeretett személy kiválóságának, jóságának a külső jele természetesen a szépség, a szerető számára hiányzó szépség. Az igazi szerelem anyja ezért a hiányzó szépség megismerése. Itt kapcsolódik Ebreo szerelem-filozófiájához a szépség problematikája, melynek vizsgálatában szintén továbbmegy egy lépéssel Ficino és Diaceto elképzeléseinél. Miként a kívánságnak is két fokozatát különböztette meg, s a szerelemnek is két fajtáját, a szépség két változatát is az eddigieknél mélyebben analizálja. Valóságos és spirituális, testi és lelki szépség, emberi és isteni szépség megkülönböztetése kezdettől fogva jelen volt az olasz neoplatonizmusban, hiszen már Ficino szerint is, mint láttuk, a látható szépség csupán a láthatatlan isteni szépség visszaverődése. Ebreo azonban kísérletet tesz e láthatatlan szépség közelebbi meghatározására azáltal, hogy a megfoghatatlan isteni szépségre a látható földi testi szépség normáit érvényesíti. S minthogy a részek arányossága, az egésznek a részekhez viszonyított mértéke és mérete, a harmonikus elrendezés tesz egy személyt vagy egy tárgyat széppé, ugyanígy a láthatatlan szépség lényege is csak a tökéletes arányosság és harmónia lehet szerinte. Ez utóbbinak a szemléléséhez természetesen csak a lélek szemén, vagyis a megvilágosodott értelmén keresztül vezet út. Ezért míg a tömeg csak a testi, külső szépet képes felismerni, vagyis az igazinak csupán az árnyékát, tükörképét, addig a világoslátású elmék az igazi szépségben is gyönyörködhetnek. Miként az érzéki látástól megfosztott vakok nem ismerhetik az alakokat és a színeket, ugyanúgy az elmében vakok, az intellektuális szemben szűkölködők nem juthatnak el a

magasabb rendű spirituális szépségek ismeretéhez. Látni fogjuk később, hogy itt van az elméleti alapja annak a hasadásnak, amely a XVI. század második felében az esztétikai látásmódban be fog következni.

A jóságot, kiválóságot kifejező testi és lelki szépségnek az érzéki és intellektuális felismerése szüli tehát az igazi szerelmet, Leone Ebreo tanításában. A rációnak azonban csak a szerelem születésénél juttat szerepet, mert — bár a szerelem a megismerő értelem gyermeke — a legcsekélyebb mértékben sincs neki alárendelve, sőt, a szerelem csak akkor érheti el célját, ha nem hagyja magát kormányozni a ráció által. A szerelem féktelensége önmagában nem baj, nem elítélendő. Ez csak akkor hiba, ha tökéletlen szerelemről van szó, ha azonban a tökéletesről, akkor a féktelenség csak még nagyobb erény, hiszen ilyenkor a jóra, a nemesre irányuló határtalan szenvedélyről van szó, arról az *inflammato amore*-ról, mellyel a szerető a szeretett személyt az igazi szerelem elfogadására rábírní, kényszeríteni igyekszik. S itt egy költői lendületű leírás következik, mely a reneszánsz szerelmi költészet feszültségeit kitűnően segít megértetni, gondoljunk ismét csak Balassi költészetére. „Az igazi szerelem — írja Ebreo — csodálatos erőszakosságával hihetetlen módon lenyűgözi a rációt és a szerelmest, és minden más emberi jelenségnél jobban megzavarja az elmét és az ítéletet; az emlékezetből kitöröl minden egyebet, és csak ő tölti azt be, elidegeníti az embert önmagától és a szeretett személy sajátjává teszi; melan-kólikussá, szenvedélyessé változtatja őt, kínokkal veszi körül, fájdalommal gyöttri, halálra kínozza a vággyal; az ilyen szerelmes csak a reménnyel táplálkozik, kétségbeeséssel viaskodik, kapkod a gondolatok után, szorong a kegyetlenségtől, kínlódik a gyanakvás miatt, ostorozza őt a féltékenységgel, megállás nélkül űzi a gyötrelmet, fárad pihenés nélkül, mindig fájdalom kíséri, tele van sóhajokkal, soha sincs híján bosszúságnak.” Hol lehet itt helye a rációnak? — kérdezi a szerző e szóáradat végén. Sofia ugyan szkeptikusan megjegyzi, hogy ő azt hiszi, a szerelmesekben jobban bővelkedik a nyelv, a szó, mint maga a szenvedély, ami egyúttal a szerelmi líra érvelésével szembeni gyanakvást is kifejezi, Filone azonban visszájára fordítja az érvet, mondván, hogy miképpen volna elképzelhető, hogy ennyire megbénított ráció, elvesztett memória, kintől űzött, gyötört lélek, tébolyult fantázia mellett a nyelv szabad és képes maradhasson képzelt szenvedélyeket költeni. S arra a megjegyzésre, hogy vajon ezek a kínok megszűnnek-e, mielőtt a vágy kielégült, Filone azt válaszolja, hogy csak azoknál, akiknek szerelme a testi vágyból eredt, de akiknél a szerelem szülője a szépség racionális felismerése volt, ott a testi kívánság megszűnte után e kínok nem csökkennek, hanem növekednek, mert a tökéletes lelki egybeolvadás kielégíthetetlen kívánsását minden testi egyesülés egyre csak tovább fokozza a végtelenségig.

A szerelemnek ebben az apoteózisában Jehuda Abarbanel nem áll meg az emberi és az egyetemesnek tekintett lelki világ határainál, hanem az élet-telen természetet és az egész kozmoszt is élő organizmusként képzei el a szerelem ereje által. Az ég szerinte úgy mozog, forog a föld felett, miként férfi az asszony teste felett; a föld az anyagnak a teste, mely befogadja hímjének, az égnek minden behatását: víz formájában a megtermékenyítő nedvességet, levegőként pedig a belehatoló lelket. Ebben a szerelmet lihegő antropomorf világmindenségben az égitestek az emberi test, pontosabban a férfitest egyes részeinek felelnek meg. A Naptól a Merkúr bolygóig terjed ama égitestek sora, melyek megfelelnek a nemzésben szerepet játszó emberi szerveknek. A kor ismeretei szerint e biológiai folyamat kiindulópontja a szív, melynek az égen

megfelel a Nap, miközben a végső eszköz szerepét betöltő Merkúr' kellő időközönként kilöveli a megtermékenyítő esőt a földre. De nemcsak arról van szó, hogy az ég a Föld lehető legtökéletesebb férje, a Föld pedig az ég szerelmet váró asszonya, de a világmindenség minden részének egymáshoz való viszonya is a folytonos szerelmi egyesülés formáját ölti magára. Az égitestek örökös, ritmikus mozgatai, szabályos elfordulásaik, egymást kiegyensúlyozó elhajlásaik, a lassabb és gyorsabb mozgásoknak és a keletről nyugatra, nyugatról keletre történő elmozdulásoknak a harmóniája egytől egyig a szerelmi egyesülés mozgástörvényeinek a megfelelői Leone Ebreo látomásában. A szférák és az égitestek mozgásának csodálatos, harmonikus konkordanciája nem más, mint időtlen, tökéletes szerelmük megnyilvánulása.

A szerelmet teszi meg tehát Leone Ebreo minden elődjénél teljesebben az egész világmindenség vezérlő elvévé. A szerelem az, amely az egész univerzumot egységben tartja, amely megakadályozza, hogy a világ részekre szakadozzon, s éppen ezért ő a világ és minden dolog létezésének a forrása. Éltető szellem, mely átjárja az egész világot; kötelék, mely a világegyetemet egyesíti. A szerelem emberi és kozmikus formájának egybevetésével pedig Ebreo az ember központi szerepét, a világmindenség kicsinyített másaként való felfogását hirdeti. Pico della Mirandolának az emberi méltóságról szóló fejtegetésén továbbmenve, az emberi szerelmi aktus kozmikus felnagyítása által szinte naturalisztikusan értelmezi az ember centrális szerepét. A mikrokozmosz és makrokozmosz tökéletes megfelelésének, harmóniájának olyan elméletét alkotta meg, mely szerint az igazi harmónia részesévé csak a szerelem megtalálásával válhat az ember: ez az, amit Balassi Bálint megsejtett s költészetében kifejezésre juttatott, akár hallott valamit a nagy szerelem-teoretikus gondolatairól, akár nem.

Leone Ebreóhoz képest a szerelemről többet és újabbat a reneszánsz már alig tudott mondani. A XVI. század egészen Giordano Brunoig megszámlálhatatlan traktátusban tárgyalta, vulgarizálta a ficinói — ebreói szerelem-konceptit. Terjesztik, általánosan ismertté teszik ezeket a tanításokat, a mindennapi életre alkalmazzák, de aprópénzre is válták őket, majd elsőkélyesítik, száraz akadémikus viták iskolás témájává silányítják. Mint érdekességet jegyezzük meg, hogy olyan mű is akad közöttük, melynek szerzője Magyarországon járt. A piacenzai Bartolomeo Gottifredi, akitől egy 1547-ben megjelent, *Specchio d'amore* című traktátust ismerünk, egy 1541-ben írt levelében arra utal, hogy éppen akkortájt tért haza Magyarországról. De hogy mennyi időt töltött itt és mit művelt ezalatt, arról sajnos nem tájékoztat. (Erre az adatra Amedeo Di Francesco volt szíves a figyelmemet felhívni.)

A platonikus szerelem- és szépségfilozófiát a legmagasabb irodalmi szinten Pietro Bembo *Asolani*-ja (1505), Baldassare Castiglione *Il Cortegiano*-ja (1516) és Giovanni della Casa *Galatea*-ja (1550—1555) népszerűsítette. Ezek az esztétikai színvonalukkal és fogalmi tisztaságukkal egyaránt kiemelkedő művek a szerelemfilozófiát az emelkedett, esztétizált — s persze arisztokratis, udvari — életmód kereteibe illesztették, megvetve így az alapját az érett reneszánsz művészi célkitűzéseivel harmonizáló új viselkedésmódnak, magatartásnak. Ezekben a művekben is, de még inkább a gyakorlati, vulgárisabb kézikönyvek, oktató dialógusok sokaságában a nők játsszák a központi szerepet. Hiszen ha a szerelem a legfőbb jóhoz vezető utat jelenti, s a testi szépségben végső fokon az isteni fény, az isteni jószág tükröződik, akkor mi lehet nemesebb, crényesebb, magasztosabb törekvés, mint a szép nő szerelmének

elnyerése. Egész sor traktátus foglalkozik ezért a nők kiválóságával, s ha egyszer a szépség a kiválóság jele, s minthogy a tapasztalat szerint több a szép nő, mint a szép férfi, magától értetődő Lodovico Domenichi következtetése, midőn alapos vita eredményeként kijelenti, hogy a nő, mint Isten egyetlen tökéletessé formált teremtménye, magasabbrendű a férfinál (*Dialogo della nobiltà della donna*, 1549). Ennek a tökéletes formának, tökéletes női szépségnek mind testi, mind lelki összetevőit legrészletesebb analízisnek vetették alá a traktátus-írók. Közülük a női szépség egyik különösen raffinált szakértője, Agnolo Firenzuola végül is így összegezte kora álláspontját: „Istennek az emberi teremtmény számára alkotott legnagyobb ajándéka a szépség, a legszebb objektum pedig, melyben az csodálható: a szép nő” (*Dialogo delle bellezze delle donne*, 1541). Aprópénzre váltva, ez vált közvéleménnyé Ficino és követői magasztos tanításából, az Istenhez emelkedő szerelmes lélek koncepciójából. De ezért válhatott a tökéletes, a szép, az imádott nő a reneszánsz költészet és festészet vitathatatlanul legelső, legigazibb hősévé.

A szerelemtől, nőkről, szépségről szóló XVI. századi traktátus-irodalom fejlődésében egy érdekes belső súlyponteltolódás figyelhető meg. Ficinónál a szerelem és szépség problematikája teljes egységben jelentkezett, de a szerelem volt az igazi dinamikus tényező. Még inkább érvényesült a szerelem-problematika primátusa Leone Ebreónál. A reneszánsz általános fejlődésmenetével összhangban, a XVI. század folyamán éppen ez a dinamikus elem kezdett azonban gyakran elhalványulni és a szépségen való — gyakran steril — spekuláció került egyre kizárólagosabban előtérbe. Ehhez a kiindulópontot végső fokon maga Leone Ebreo adta meg, a testi és lelki, illetve érzéki és intellektuális szépség éles és világos megkülönböztetésével. A későbbi gondolkodók ezt egyre tovább mélyítették, lassan teljesen felbontva a reneszánsz eredeti szépségkonceptióját, helyet adva a manierizmus új, raffináltabb szépségfelfogásának. A reneszánsz nagy művészei, mint Leonardo vagy Raffaello, legnagyobb költői, mint Ariosto teljes összhangban látták és fogták fel a látható, külső szépséget s az emögött sejthető belső lelki, spirituális értéket. Az ideális, harmonikus szépség az érett reneszánsz megnyilatkozásaiban ezért teljes összhangban van a természetűséggel, az imitáció ideális megvalósulásával. A reneszánsznak Itáliában már a XVI. század 20-as, 30-as éveiben kezdődő és érlelődő válsága azonban magával hozta a természeti szépből való kiábrándulást, a valóságtól való bizonyos elszakadást s a mélyebb, rejtettebb, titkosabb szépségnek a keresését. A lassan kibontakozó manierista esztétika egyik alaptétele lesz így a művészetnek a természet *fölé* emelése. Ezt a tételt ismétli már gyakran Giorgio Vasari, Michelangelóban látva azt a művészt, aki teljesen úrrá tudott lenni a természetben. Michelangelo egy másik tisztelője, Vincenzo Danti szintén arra buzdítja a festőket, hogy ne csak utánózni, hanem felülmúlni is törekedjenek a természetet (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567). Giovanni Battista Armenini pedig már egyenesen nevetségesnek minősíti azokat, akik jónak tartják azt, ami természetű (*De' veri precetti della pittura*, 1587). A természetűség elvetése vagy legalábbis korlátozása, illetve a természet legyőzése a manieristáktól egy új, a természetnél magasabb rendű szépségideál kimunkálását követelte. Természetesen a reneszánsz ideális szépség-egzemplum — akárcsak a példaképül vett antik művészeké — sem jelentette a természeti szépség egyszerű másolását, hanem a valóság szép elemeinek ideális szelekció útján való koncentrálását, szintézisbe hozását. Ezért is hivatkoztak előszeretettel Zeuxisz krótoni lányainak esetére, mely szerint

a görög festő nem a legszebb lányt választotta modellként, hanem városa hat legszebb lányát szemelte ki, hogy azok legszebb részeit festményén egyesítve létrehozzon egy hetediket, a tökéletest. Ez a szelektálva szintetizáló szépségeszmény a természetben, a valóságban ugyan nem található meg, elemei azonban egytől egyig a természetből származnak, nem tűrve semmi attól idegent.

A manierizmus eltérése a természeti széptől ennél sokkal gyökeresebb, s nem csupán mennyiségi, hanem minőségi is. Válságba jutott a tökéletes harmóniából levezetett szépségideál; elégtelenné vált a szépségnek a természetes arányokra épített racionális koncepciója (pl. az emberi test ábrázolása esetében). A platonista teoretikusok által mélyebbnek, igazibbnak tartott, a valóság mögött rejtőző s azon csak áttetsző spirituális szépség vált egyre inkább az érdeklődés tárgyává, s ennek az intellektuális szépségeszménynek a kultusza kezdett kizárólagossá válni. Ez a magasabbrendűnek tartott szépségeszmény a *grazia* kategóriájában fogalmazódott meg. Ez a fogalom eredetileg a helyes magatartással s különösen a nők illő viselkedésével kapcsolatos értekezésekben vált gyakorivá, mint a finom, előkelő tartásban, mozgásban megnyilatkozó hájnak, kecsességnek a megjelölése. Kezdetben, így Pietro Bembo *Asolani*-jában, a platonista ideális szépség egyik alkotóelemeként jelentkezik, mint az erények harmóniájából adódó lelki szépség tükröződése. Castiglione *Il Cortegiano*-jában a *grazia* már az előkelő emberek magatartásának legfőbb jellemzője, a tökéletes elegancia titka, egy mesterségesen kialakított háj, amelyről nem vehető azonban észre, mennyi fáradság és tanulás kellett elsajátításához, kiműveléséhez. Agnolo Firenzuola szerint a *grazia* a léleknek a testi formákon való átragyogása, melyben a spirituális tökéletesség „titkos arányossága” jut kifejezésre.

Miként a platonista teoretikusok a szépséget a jóság virágának (*fioedi bontà*) nevezték, úgy most kezdik a graziát a szépség virágaként (*fiore di bellezza*) értelmezni. Önmagában ez még összefért a reneszánsz szépségeszményével, de kiindulópontjává válhatott egy olyan spekulációnak is, mely a graziát nemcsak fölébe emelte a racionális, természetes szépségnek, de attól el is különítette, sőt azzal szembe is állította.

A művészetelméletben ezt a lépést Vasari tette meg, aki szerint a szépség szabályoktól függő racionális jelenség, míg a *grazia* irracionális, meghatározhatatlan, s létrejötté kizárólag a művészi ítélőképesség és látás függvénye. Vasari követői gyakran hangoztatták, hogy a szépség teremtője nem a körző, hanem a szem, vagyis nem a matematikai és geometriai arányok kidolgozása, a szabályok követése, hanem pusztán a művész intellektusa és látásmódja kell hogy megszabja az alakok formáját. Ami annyit jelent, hogy a dolgok tanulmányozása s imitációja csupán valami száraz szépséget eredményezhet, míg az igazi, a *grazia* nincs alárendelve a látható valóság adottságainak. Az ideális arányokkal szemben polgárjogot nyert így a formák torzítása, a természetes arányok tudatos megváltoztatása. Raffaele Borghini arra figyelmezteti a festőket *Il riposo* (1584) című munkájában, hogy „az alakok *grazia*-ja érdekében a méreteket egyes helyeken meg kell nyújtani, másutt pedig össze kell szorítani”. A harmonikus szépségideál helyébe így egy komplikáltabb, raffináltabb szépség lép, ahol az esztétikai hatást éppen a természetes arányoktól való merész eltérések hordozzák. Tudatosan vagy öntudatlanul ez a szépség-koncepció érvényesül Parmigianino, vagy a fontainebleau-i festők elnyújtott testű, elegáns kecsességű nőalakjain, Pontormo alakjainak természetellenes csavartságában, a Greco-figurák expresszív torzítottságában. Ebben az érte-

lemben hordozója lehet a *grazia*-nak, mint a belső lelki szépségnek a tökéletlen, sőt rút alakú test is, mint azt Vincenzo Danti kifejti az arányokról írt már említett munkájában. Sőt megjelenik a *grazia*-nak mintegy ellenpárjaként, a manierizmus egy másik esztétikai kategóriája, a *terribilità*, a rettenetesség, mely a borzalom esztétikumának felismerésén alapszik. Elsősorban Michelangelo *Utolsó ítélete* izomkolosszus-emberein látták megvalósulni a szépségnek az ideálistól a rettenetes irányába elmozdított új minőségét. A borzalom éppúgy lehetett valamely látens, spirituális szépség kifejezése, mint a báj.

A manierista szépségeszmény tehát nem magától értetődő, érzékileg azonnal felfogható, hanem rejtett, enigmatikus, a torz mögé bújtatott. Idegen tőle minden, ami naiv és mesterkéletlen, kedveli viszont a raffináltat, a bonyolultat. A *grazia*, mint a látható, természetes szépséggel szembeállított láthatatlan szépség, vagy mint Danti írja, „a testi szépség nem látható része” nem is lehet érthető az egyszerű néző számára, minthogy csak „intellektuális képességekkel fogható fel”. Ennek az elvnek a jegyében a manierizmus művésze elindult az érzéki szépség teljes felszámolása felé, pusztán az intellektuális spekuláció képi realizálására törekedve. Elég, ha Giuseppe Arcimboldo-nak zöldségekéből vagy állatokból összeszerkesztett allegorikus arcképeire gondolunk. Az efféle „műalkotásokban” a manierizmus teoretikusai nemcsak a tudós invenciót ünnepezték, de azokat szépek is tartották, sőt bájosnak. Ha a *grazia* a szépség láthatatlan része, akkor Gregorio Comanini nyugodtan mondhatta *Il Figino overo del fine della pittura* (1591) című munkájában Arcimboldo képeiről: „Nem emlékszem, hogy valaha is láttam volna ily bájos leleménnyel vagy ily tudós allegóriákkal megalkotott festményeket.”

A manierista művészetteoretikusok a *grazia* kategóriájával s általában az intellektuális szépségeszmény realizálásával a klasszikus kötöttségek, a megmerevedő normák, a természetűségben egyre inkább érvényesülni kezdő akadémizmus ellen küzdöttek. Közben azonban ők maguk is doktrínákat fejlesztettek ki, szabályokat alkottak a *grazia* helyes megvalósítására, s létrehoztak egy újabb, immár manierista jellegű akadémizmust, amitől a manierista művészetelmélet legnagyobb alakja, Giovanni Paolo Lomazzo sem maradt mentes. Az akadémizmus veszélye az alkotói szabadság jegyében kibontakozó művészeti irányzatokat is mindig fenyegeti, mihelyt kísérlet történik alapelveik rendszerezésére. E veszély elkerülése a XVI. század végén csak a teljes relativizmus útján volt lehetséges, minden művészi eszmény tagadásával. Ezt az utat járta végig a manierizmus esztétikájának, de egyúttal a reneszánsz platonista irányának is az utolsó nagy képviselője: Giordano Bruno.

Szerelem és szépség nála ismét együtt, egymástól elválaszthatatlanul jelentkezik *Degli eroici furori* (1585) c. dialógusában. Ez tulajdonképpen egy szerelmi tárgyú, manierista szonettciklus magyarázata, ahol prózai dialógusok bontakoztatják ki az egyes költemények rejtett, filozófiai mondanivalóját. A cím helyes értelmét az ajánlásból érthetjük meg, ahol Bruno felfedi, hogy műve tárgyát nem a közönséges, hanem a hősi szerelemnek a *furorai* alkotják, vagyis a fenséges, égi, isteni szerelem szenvedélyei és költői megszállottságai. Fejtegetéseiben Ficino és Ebreo nyomdokain halad, de nála mind a szerelem, mind a szépség kategóriája elődeinél sokkal elvontabbá és megfoghatatlannabbá vált. Brunónál egyik sem rendelkezik már objektív kritériumokkal. A mindenütt és mindenben jelenlevő szépség és a mindenütt és mindenben jelenlevő szerelem titokzatos kötelékek (*vinculum*) mágikus erők, melyek elméletét legutolsó, befejezetlenül maradt művében, *De vinculis in genere*

(1591) c. értekezésében vázolta fel. Kötelékeknek azokat az energiákat, erőket, erővonalakat nevezi, melyeket Isten, démon, lélek, élőlény, természet, sors, szerencse, fátum egymás közt és a dolgok közt teremtenek. E dinamikus tényezők közé tartozik a szerelem is és a szépség is. A szépségnek megszűnik minden állandó, statikus jellege. A szépség — akárcsak a szerelem — villám, sugár, aktus, mely épp ezért mozgó, mindig változó. Miként a női nemben a testi szépségnek megszámlálhatatlan variációja van, maga a szépség is sokarcú, s számtalan rétegből tevődik össze. De nemcsak fajtái szerint különbözik, hanem a befogadó személy által is: a majom a majmot, a kanca a mént tartja szépnek, semmi sem tetszhet egyformán mindenkinek. Bruno szépségkoncepciójában nem marad tehát semmi viszonyítási pont. Megszűnik mind a látható földi szépségnek, mind pedig a platonisták végtelen isteni fényének az orientáló szerepe. Minden relatívvá válik: a szépség — miként ő mondja maga —, „meghatározhatatlan és körülírhatatlan”.

A szerelem-és szépség-filozófia vonatkozásában tehát Bruno helyezkedik el annak a nagy szellemi kalandnak a végpontján, amit az olasz neoplatonizmus jelentett. Mielőtt a reneszánsz utolsó nagy egyetemes gondolkodóját elemésztette volna a máglya, ő maga számolta fel a reneszánsz filozófiából mindazt, ami túlélte önmagát, amit az éppen őáltala zseniálisan megsejtett új tudományos világkép ki kellett hogy vessen magából.*

* A kérdés tanulmányozását elősegítő legfontosabb szövegkiadások a következők: Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, ed. S. Caramella, Bari 1929; *Trattati d'amore del Cinquecento*, ed. Giuseppe Zonta, Bari 1912; *Trattati del Cinquecento sulla donna*, ed. Giuseppe Zonta, Bari 1931. — A probléma áttekintéséhez a legjobb kiindulópontot az alábbi munkák szolgáltatják: Cesare Vasoli, *L'estetica dell'Umanesimo e del Rinascimento*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, I, Milano 1959, 325—433; Eugenio Garin, *Storia della filosofia italiana*, I—III, Torino 1966.

Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája

BÁN IMRE

Témánk kijelölése meglehetősen szűk határok közé szorítaná anyagát, ha e határok — sajnos vagy szerencsére — egyáltalán megtarthatók volnának. A cinquecento arisztotelizmus poétikai elmélkedőiről nem lehet úgy írni vagy beszélni, hogy elkezdjük Robortellóval (1548), végezzük Vettorival (1573) vagy Tassóval (1587), esetleg Varchi nagyon későn (1599) megjelent művével. Az *imitatio* teóriájának a cinquecento második felére már akkora elméleti irodalma és költői művekben megvalósuló gyakorlata volt, hogy ezeknek akárcsak futólagos számbavétele nélkül a lényegyet nem lehet kifejtetni, még akkor sem, ha céltudatosan kihagyjuk a szorosan ide tartozó oly kérdéseket, mint az eposz- és dráma-elmélet, vagy a retorika.

Az *imitatio* Quintilianusnál kettős értelemben fordul elő: egyrészt mint a szónokképzés eszköze vagy, ha tetszik, *módszere* (ez található a X. könyv híres 2. fejezetében), másfelől pedig mint gondolatalakzat (IX, 1, 30; IX, 2, 58) és Quintilianus ez utóbbi esetben teszi ki a görög *μίμεισις* szakkifejezést, az. *ἡθοποιία* és a *χαρακτηρισμός* társaságában. A másodikként citált helyen az érzelmekeltés enyhébb eszközei közé sorolja. „Alapja — mint mondja — rendesen némi gúny, azonban tettekben éppúgy megnyilatkozhatik, mint szavakban. Ha tettekben nyilatkozik, a *ὀποιήσις*-hoz áll közel.”¹ Megjegyezni kívánom, hogy írónk az *imitatio* egyik értelmezése során sem hivatkozik Arisztotelészre, noha egyébként jól ismeri a görög bölcselőt, irodalomelméleti, verstani, sőt nyelvtani vonatkozásban gyakran hivatkozik rá és nagyra becsüli. A X. könyv 1. fejezetében, ahol a *copia verborum* megszerzése végett olvasandó költőkről, történetírókról, filozófusokról szól, így magasztalja: „Minek [említsem] Arisztotelészt, akinek nem tudom, rengeteg tudományát, műveinek nagy számát, kellemes előadását, a feltalálásban nyilvánuló éles elméjét vagy szellemi munkásságának sokféleségét tekintsem-e nagyobb dicsőség forrásának.”² Az arisztotelészi *mimesis* poétikai értelmezésének hiánya persze nem kifogásolható, hiszen az *Institutio oratoria* első renden a szónokképzés kézikönyve volt, irodalomelméleti kérdések rendszeres tárgyalása nem tartozott a szónoklattan római professzorának hatáskörébe.

Az *Institutio oratoria* mégis iskolát teremtett, hiszen a római irodalom egészében *imitáló* jellegű volt, az „*exemplaria graeca*” (Horatius) igézetében fogant, és először állott az előtt a kemény feladat előtt, hogy egy idegen nyelv és művelődés értékeit a sajátjába beolvassza, és ennek mintaadása nyomán saját, a világbirodalmi öntudatnak megfelelő kulturális felépítményt alkosson.

¹ Prácsér Albert: *M. Fabius Quintilianus szónoklattan* . . . , Bp. 1921, II. köt. 201.

² Uo. II. 311.

Ez a folyamat az időszámításunk előtti két évszázadban és időszámításunk első századában ment végbe, noha ez az utóbbi időszak már magukat a latin klasszikusokat (Catullus, Livius, Cicero, Vergilius, Horatius, Ovidius, Tibullus művét) is mintaként követte, amint az Quintilianus X. könyvének 1. fejezetében felsorolt görög-római auktorjegyzékből világosan kiderül. Ez a széles körű műveltségi áthasonítás természetesen nem volt beszorítható az arisztotelészi *μίμησις* kategóriájába, de példát adott minden nemzeti irodalom számára, amely a későbbiek folyamán a saját latin vagy anyanyelvi költészetét kialakítani kívánta és tudta.

Ismeretes, hogy Arisztotelész *Poétikájának* első három fejezetében tömören és pontosan kifejti, mit ért *mimesis*-en: nem a „természet utánzását” kívánja, hanem az emberi cselekedeteket, s ezt a követelményt modern esztétikánk nyelvén az *ábrázolás, bemutatás, megjelenítés* kifejezésekkel értelmezhetjük. Arisztotelész legnagyobb, mindmáig alapvető esztétikai felismerése, hogy ez a művészi alkotó tevékenység csak akkor lesz tökéletes, ha az „utánzást” kiemeljük a történeti folyamat esetlegességéből: a művész sűrít, válogat és transzponál — Lukács György meghatározása szerint — a *különös* kategóriájába. Nyilvánvaló, hogy ezt a felismerést, ill. ennek megértését nem várhatjuk még a latin elméletíróktól, noha Catullus, Vergilius vagy Horatius alkotó tevékenységében gyakorta jelen van.

Quintilianusnál sincs róla szó. A X. könyv 2. fejezete (1. pont) így indul: „Ezen és egyéb olvasásra érdemes írókból egyrészt a szóbőséget („verborum copia”), a változatos alakzatokat, a helyes szókötés módját kell elsajátítanunk, másrészt összes jeles tulajdonságaik példája után irányítanunk szellemi erőinket. Mert kétséget nem szenved, hogy a művészi tevékenység nagyrésztben utánzáson alapszik.”³ A latin szövegben „ad exemplum” van, tehát nem „példája után”, hanem „szerint”, az utolsó mondat pedig így hangzik: „Neque enim dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione.” Az *ars* itt nyilvánvalólag a „szónoki mesterség”-et jelenti, ezt azonban mind Arisztotelész, mind Quintilianus a művészeti tevékenységhez közelíti. A fordítás tehát nem kifogásolható, legföljebb terminológiai fenntartással fogadandó.

A római szónoklattan kézikönyve az utánzás hasznának bővebb kifejtése után mindjárt bejelenti bölcs fenntartását: „Tehát mindenekelőtt nem szabad az utánzással pusztán magával beérnünk már csak azért sem, mert lomha lélekre vallana megelégedni azzal, amit mások találtak ki.” Az emberi művelődés sohasem haladt volna, ha csak az elődök utánzására korlátozta volna tevékenységét. „Ma sem volna különb költőnk Livius Andronicusnál” (X, 2, 4–7).⁴ „Az sem valami szép dolog, ha valaki beéri azzal, hogy a mintát sikerült tökéletesen utánoznia” („Turpe enim illud est, contentum esse id consequi quod imiteris”, X, 2, 7).⁵ — Még egy, filozófiai szempontból fontos részletre hívom fel a figyelmet: „Azonkívül minden, ami valami más-hoz hasonlít, szükségképpen kevesebb annál, amit utánoz, mint az árnyék a testnél; a kép az arenál, a színész játéka a valódi érzésnél. Így van ez a szónoki beszédben is” (X, 2, 11).⁶ Ha e gondolat mélyére nézünk, meg kell állapítanunk platóni alapszínezetét. Plátón — különösen az *Államban*⁷ a művészetet két-

³ Uo. II. 323.

⁴ Uo. II. 323–324.

⁵ Uo. II. 324.

⁶ Uo. II. 325.

⁷ X. könyv. Sándor Pál válog. kiadásában (Bp. 1968) a 266–267. lapon.

szeres utánzásnak nevezi, hiszen maga a természet már csak utánzata, visszfénye az ideáknak, a műalkotás pedig a természet utánzásaként készül. Az *imitatio* teóriájának mélyén az a feltevés lappang, hogy az utánzott sohasem lehet oly tökéletes, mint az ideális minta, ezért — és csakis ezért! — tanácsolják az egyéni meghaladást, a *mást*. Sajátságos, hogy a reneszánsz teóriák, bár igyekeznek visszatérni az arisztotelészi alaphoz, lappangva mégis platonisták maradnak a *minta*, az *idea* abszolútumának elismerése tekintetében. Arisztotelész mimesis-elméletét tehát lényegében nem értik.

Quintilianusból még egy, az *imitatio* elméletét erősen befolyásoló gondolatot kell kiemelnem, és ez Cicero feltétlen mintaszerűségének hangoztatása. Ez a részlet a X. könyv I. fejezetének 105–114. pontjában található. Csak néhány mondatot belőle: „Mert nekem úgy tetszik, hogy M. Tullius, ki egészen a görögök utánzására adta magát, hű kifejezője Demoszthenész erejének, Plato gondolatbőségének és Isokratés kellemességének”.⁸ Majd alább: „Nem csoda hát, ha kortársai azt mondták róla, hogy a törvényszéki tárgyalásokon királyként uralkodik, az utókor előtt pedig elérte azt, hogy a Cicero név közzelfogás szerint már nem egy embernek, hanem az ékesszólásnak nevét jelenti. Ő reá irányozzuk tehát tekintetünket, őt tűzzük magunk elé követendő például. Azt mondhatja magáról, hogy haladást tett, aki Cicerót tekinti eszményképnek.”⁹ Az utóbbi két mondat latinul: „Hunc igitur spectemus, hoc propositum nobis sit exemplum, ille se profecisse sciat cui Cicero valde placebit.” Igaz, hogy Quintilianus alább nem egy, hanem több példa utánzását javasolja (X, 2, 25–26), de Cicero felülmúlhatatlan mintaként való kitűzésével mégis következményekkel terhes örökséget hagy a humanizmus századaira.

Ugyanígy nyilatkozhatunk Vergilius példaszerű voltának elismeréséről. Quintilianus a latin költők élére helyezi (X, 1, 85–86).¹⁰ Homéroszhoz hasonlítja, majd így folytatja: „És valóban, bár egyrészt kénytelenek vagyunk az elsőséget annak a csodás és halhatatlan lángésznek átengedni, másrészt a gondos és lelkiismeretes munka emezen jobban meglátszik. Annnyival is inkább, mert neki többet kellett fáradoznia, és amiben az (ti. Homérosz) kimagasló részleteivel itt-ott felülmúl bennünket (ti. latinokat), talán sikerül kiegyenlítenünk azzal, ha mindvégig egyenletesek maradunk” (X, 1, 86).¹¹ Legyen szabad felhívni a figyelmet arra, hogy Vergilius már az *Institutio* szerzőjének szemében latin büszkeség, másfelől pedig a mesterségbeli tudást, az egyenletesen művészi színvonalat a római költő javára írja: ezzel Vergilius megközelíti a nagy görög epikust. Alakul az *ingenium*, *ars*, *usus* hármassága, amely a reneszánsz egész költői gyakorlatának alapvető követelménye lesz; ezek révén valósul meg a nagy költészet. Vergilius diadalútját nem kell megrajzolnunk, D. Comparetti mindmáig csodálatra méltó könyve megteszi,¹² itt csak Girolamo Vida *Ars poeticájának* rajongó szavaira utalok (III, 543 skk. sor):

Dicsérjük vígan fel a csillagokig dalainkban
Vergilius hírét, akitől a latínok örök fényt
Nyertek . . .

Id. kiad. II. 317–318.

⁹ Uo. 318.

¹⁰ Uo. 312.

¹¹ Uo. 312.

¹² A *Virgilio nel Medio Evo* első kiadása Pisa 1872; második kiadása két kötetben Firenze 1896; a harmadik ugyancsak két kötetben G. Pasqualitól Firenze 1937.

Nálad nélkül nincs szépség. Minden latin arcát
 És szemeit tefeléd fordítja. Magasztos erényed
 Megsegítőnk. Dalaidnak adóznak szerte, szünetlen,
 És a legelső év elejétől áldanak egyre.
 Véled a költők közt ne vetélkedjen soha senki
 (Bede Anna fordítása)¹³

Végül Cremona püspöke tömjént, oltárt, áldást, hálaímát parancsol a pogány Vergilius számára.

Térjünk azonban vissza a római írók imitatio-elméletének további taglalásához: van még mit számba vennünk. — Horatius az *Ars poeticában* az „*exemplaria graeca*” éjjel- nappal történő forgatásának parancsa ellenére az *imitatio* önálló alkalmazására utasít:

Publica materies privati iuris erit, si
 non circa vilem patulumque moraberis orbem,
 nec verbo verbum curabis reddere fidus
 interpret, nec desilies imitator in artum,
 unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex
 (131—135)

Muraközy Gyula fordításában:

Joggal lesz a tiéd a közismert tárgy is, amint nem
 baktatsz egy kitiport kényelmes körbe rekedve,
 s szolgai tolmácsként nem akarsz szót szóra idézni,
 és az utánzás nem zár szűk börtönbe, ahonnan
 futni a szégyen vagy munkád törvénye nem enged.¹⁴

Az *imitator*nak „utánzás”-sal történő fordítása teljesen jogosult.

A finom irodalmi érzékű Seneca fejti ki először részletesen az *apis* (= méh) hasonlatot, az *imitatio* lényegét magyarázva vele. Ennek a toposznak is nagy jövője lesz a humanizmus korában. A Luciliushoz intézett *Epistulae morales*ben olvassuk (lib. 11, ep. 84):

„... Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait, liquentia mella stipant et dulci distendunt, nectare cellas.” Majd kissé alább: „... nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione conguessimus separare (melius enim distincta servantur), deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat.”¹⁵

(„Ahogy mondják, a méheket kell utánoznunk, amelyek szerte kóborolnak és a méz készítésére alkalmas virágokat tépdesik, azután azt, amit elhoztak, édességgé emésztik és, ahogy Vergiliusunk mondja, folyékony mézet

¹³ Koltay-Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*, Bp. 1970, 171. — Comparetti szerint (I. rész, 7. feje.) Mantovában a XV. században a Szent Pál-misében még énekeltek Vergiliusról!

¹⁴ *Quintus Horatius Flaccus összes versei* (Két nyelvű Klasszikusok), Bp. 1961, 580—581.

¹⁵ Ed. Reynolds, Oxford 1966², 285—286.

hordoznak és édes nektárral töltik meg a sejteket” — „... nekünk is a méheket kell utánoznunk, és mindazt, amit különféle olvasmányainkból összehordtunk, el kell választanunk (a különállók ugyanis könnyebben megőrizhetők), azután saját szorgalmunk és tehetségünk hozzáadásával a jelzett áldozati nedveket egyetlen ízzé kell egybeolvasztanunk, hogy ha feltűnik is, honnan vettük, mégis másnak tűnjék, mint az, ahonnan vettük.” Saját fordításom).

Amint látható, Seneca is már közpéldaként idézi a méhek munkáját (Lucretius, Vergilius és Horatius írtak róla), Reynolds pontos jegyzete pedig arra utal, hogy az „antikvárius” Macrobius a *Saturnalia* előszavában szó szerint kiírja Senecát, s így közvetíti a középkor számára éppen ezt a hasonlatot, J. von Stackelberg részletes dolgozatot írt a „Bienenglehnis” világirodalmi szerepéről.¹⁶ Figyeljünk arra is, hogy Senecánál szintén felbukkan a *cura* (= műgond) és a *facultas* (= tehetség), mint a quintilianusi *ingenium* — *ars* párdarabja, ehhez csatlakozik majd a római rhétor-iskolák gyakorlási szabálya az *usus*. Felhívom a figyelmet arra, hogy Tacitus a *De oratoribus*-ában már többször használja az *usus* kifejezést éppen az ékesszólással kapcsolatban.¹⁷ Csak két példát idézünk: „... usu et experimentis didicerat quod optimum dicendi genus esset” (D. 22, 9); „... neque enim solum arte et scientia, sed longe magis facultate et usu eloquentiam contineri” (D. 33, 20).

A késői antiquitas (ifj. Plinius, Julius Capitolinus, Sidonius Apollinaris) gyakran használta az utánzásra, mégpedig a veszedelmes vagy tehetségtelen utánzásra a *simius* — *simia* (= majom) kifejezést. Ennek a metaforának a történetét H. W. Janson és E. R. Curtius dolgozta fel.¹⁸ Különösen a *simia naturae*, a „természet majma” volt gyakori és nem feltétlenül elítélő értelem-ben, Dante egyik kárhozottja, a firenzei alchimista Capocchio (*Inf.* XXIX, 139) így végzi a költőhöz intézett szavait:

Com' io fui di natura buona scimia.

A kommentátorok bőven írnak az itt említett személy utánzó képességéről, de a *divino poeta* felfogása szerint — úgy látszik — ez nem volt oka elítél-tetésének. Curtius utal rá, hogy a *simia naturae* a quattrocento művészetelmé-letében is felbukkan. E kifejezéssel is találkozni fogunk a reneszánsz imitatio-vitáiban.

Látjuk tehát, hogy már az antik (főként latin) irodalomban kialakult az utánzásnak az a gyakorlata, amely az írói alkotást a tehetség, a mesterség-beli tudás és a folytonos gyakorlat hármasságából eredeztette, de az eredetisé-gen egyáltalán nem értette a téma, az eszmeiség, a megformálás újszerűségét, az ún. „költői teremtetést.” August Buck utal rá nagy nyomatékkal, hogy itt és később az összes román irodalmakban (az újlatin, az olasz, a francia, a spanyol irodalomban) a költői alkotás lényegében *Bildungsdichtung*, mindig megismétlődő csatlakozás a klasszikus műveltség értékeihez, a nagy minták példaadásához.¹⁹ Luigi Baldacci kifejti, hogy e felfogásban a platonista filo-zófiai alapállás megkövesedését állapíthatjuk meg.²⁰

A modern irodalomtudomány szívesen foglalkozik a Longinos neve alatt fennmaradt, talán Dionysios Halikarnassoeosnak tulajdonítható *Περὶ ὕψους*

¹⁶ Romanische Forschungen, 1956.

¹⁷ A. Gerber — A. Greef: *Lexicon Taciteum*, II, 1962, 1710—1711.

¹⁸ *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, The Warburg Institute, 1952, ill. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1954,² 522—523.

¹⁹ Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1959.

²⁰ *Il petrarchismo italiano nel cinquecento*, Milano—Napoli, 1957, 12. skk.

c. művel, amelyet *A fenségesről*ként szoktunk fordítani; lehetne természetesen a *magasztos*, a *nagyyszerű* szavakat is használni. Ez az egyetlen antik költészetelméleti írás, (I. sz. I. százada), amely nem az *imitatio* fentebb vázolt és jól kikaposított útján halad. Ez, nézetünk szerint azért történik, mert szerzője görögül ír, finom ízlése mélyen átérzi a nagy klasszikusok (Homérosz, Aiszkhülosz, Szophoklész, Pindaros) magasztos stílusának szépségét, ezt nem kényszerül más kultúra légkörébe áthelyezni. Nem kíván retorikai tanácsokat nyújtani, csak magyarázza a görög klasszikusok értékeit: a szenvedély, a nyelvi erő, a kifejező készség remekléseit. Nincsen szándékában bárkit is utánozni, noha bizonyító anyagként nagy sor kitűnően megválogatott költői példát vonultat fel. Ismeretes, hogy neki köszönhetjük Sapphó egyik versének legalább töredékes fennmaradását is és a görög irodalom első *Genesis* (I. 3.) citátumát. A mű hatása elenyésző volt, hosszú időre feledésbe merült, csak Robortello adta ki 1554-ben.²¹

Az *imitatio* antik elméletének még két toposát kell említenünk, sűrűn szerepelnek a reneszánsz teoretikusainál is. Az egyik a platonai *furor poeticus*, amelyet a nagy athéni bölcsező a *Ion*-ban fest; az költő kebelébe istenség száll, s ez a megszállottság teszi őt különlegessé, nem mindennapivá, emelkedetté. Így érintkezik a költő az emberinél magasabb világgal.²² Felhívom azonban a figyelmet arra, hogy ez a tanítás a gyakorlaton, az imitálás módszerén keveset változtatott, legfeljebb a költői tevékenység rangemelkedését segítette elő. Arisztotelész — ha nem nyíltan is — szembefordult vele, s a művészeti tevékenységet teljesen evilági, immanens, emberi gyökérből származtatta. Megfigyelhetjük majd, hogy a reneszánsz kor arisztotelianusai nem is tudtak mit kezdeni a *furor poeticus*-szal.

A másik közkedvelt hivatkozás Zeuxis festő közismert példája. Pliniusnál (*Hist. nat.* XXXV. 64) így fordul elő: „Egyébként művészi gondossága odáig terjedt, hogy amikor az Akragas-belieknek egy képet készült festeni, amelyet Héra Lakínia templomában szándékoztak a város fogadalmi ajándéka-ként elhelyezni, Akragas fiatal leányait mezítelenül vonultatta fel maga előtt, és úgy választott ki közülük ötöt, hogy mindegyikből azt adja vissza a képen, ami legszebb rajta” (Máthé Elek fordítása).²³ Világhírű volt Zeuxis Helené-képe is (Plinius, XXXV, 65; Ailianos, IV, 12), innen támadt az a feltevés, hogy az említett fogadalmi kép éppen Helenét ábrázolta. Ez a példa egyébként jól egybevágtott az arisztotelészi *mimesis* (tehát a válogató utánzás) lényegével.

Nincs szükség rá, hogy az *imitatio* elméletének a középkorban felbukkanó vonatkozásaiból említsünk egyet-mást, legfeljebb — tiszteletből — Dantét idézhetjük, akit Vergilius az *Inferno* XI. énekében így oktat:

„Filosofia” mi disse „a chi la ’ntende,
nota non pur in una sola parte
come natura lo suo corso prende

da divino intelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai non dopo molte carte,

²¹ Lásd Nagy Ferenc kitűnő kétnyelvű kiadását, Bp. 1965.

²² Az *Ion* megfelelő részeinek új fordítását és magyarázatát Borzsák Istvánnak köszönhetjük: *A görög irodalom világa*, Bp. 1966, 201–212.

²³ Szilágyi János György: *A görög művészet világa*, Bp. 1962, II., 125.

che l'arte vostra quella, quanto pote,
 segue come 'l maestro fa il discente;
 si che vostr' arte a Dio quasi è nepote”

(97–105. sor)²⁴

Babits Mihály fordításában:

„A bölcsészet” — szólott ő — „ki jól megérti,
 jegyzi többhelytt, hogy a természet útja
 honnan vette folyását s merre tért ki.

Isten esze s munkája volt a kútja.
 S ki előtt nyitva áll a fizikája,
 s figyel; nem sok lapot fordítva tudja,

hogy mi a művészetnek főszabálya:
 természetet követni mint tanítvány,
 s így a művészet Isten unokája.”²⁵

A *Fizika* természetesen Arisztotelészé, a II. könyv 2. részében olvassuk: „ars imitatur naturam, quantum potest.” Az *arte* természetesen *ars* és a *Poétikát* nem ismerő Dante eszmevilágában aligha vonatkozhat bárminő költészetre. Világos, hogy a természet figurális, ha tetszik, manuális utánzásáról van szó, és a gondolat közel áll a *simia naturae* toposhoz.

Petrarca az első, aki az antikvitás odaadó kultuszának élén, széles körben hirdeti, megújítja az értelmes utánzás módszertani utasításait. Igen jelentékeny a Tommaso da Messinához intézett levele (*Le familiari*, I. 8.), amely lényegében a Senecától átvett méh-hasonlatra épül, tanácsaiért a felelősséget egyenesen az antik íróra hárítja: „... a költői leleményben a méheket utánozd, amelyek nem úgy hozzák el a virágot, ahogy ráleltek, hanem viasz és mézet készítenek belőle valamilyen csodálatos vegyítéssel...”; „... De azt állítom, hogy elegánsabb elmére vall, ha a méheket utánozva, saját szavainkkal mondjuk el azt, amit más ember gondolt ki. Ugyanígy ne ennek és ne annak a stílusát vegyük birtokba, de legyen meg a magunk külön írásmódja, ha többekéből alakítottuk is együvé; „... Mi viszont, akiknek ily nagy adomány nem jutott, ne restelljünk méheket utánozni...”; „... De nehogy a méhekről a parasztra csússzék a szó, rajta, most szálljuk meg sokak rétjein a sokféle virágot! Kutassuk át a tudósok könyveit, és valamint a méhek a ragyogó liliomokat körülözönlik, úgy válasszuk ki belőlük a legvirágzóbb, magukkal ragadó gondolatokat!”; „... kerülj minden olyan helyet, ahol ocsmány élet folyik, vagy ahol nagy a pompa és egyedül népszerűséged szerint ítélnék meg. Csakúgy mint a méheket, téged is pusztulásba dönt az olyan lakóhely.”; „... Ezeket akartam elmondani néked a méhek utánzásáról. Az ő példájuk szerint a legjobbat, ami összegyűlik, mint valami méhkasban, rejtsd el szívedben... Semmi volna a méhek dicsősége, ha nem változtatnák át másra, jobbra, amit találtak. Néked is azt tanácsolom, ha valamit olvasással, elmélkedéssel fölfedezel, pennáddal változtasd színmézzé” (Kardos Tibor fordítása).²⁶

²⁴ Natalino Sapegno szövegét idézem, Firenze 1962, 132–133.

²⁵ Az átültetésben annyi a *licentia poetica*, hogy indokolt lenne prózai bemutatása. Dante szövegében nincs „főszabály”, az *arte* csak úgy követi a természetet, ahogyan lehetséges, s Istennek csak *quasi* unokája.

²⁶ *Petrarca levelei*, Bp. 1962, 64–71. passim.

Ilyfajta gondolatokhoz Petrarca máshol is visszatér. Johannes de Certaldónak, azaz Boccacciónak így ír (*Fam.* IV. p. 206.): „... úgy írjuk tehát, amiként a méhek mézelnek, nem a virágok megőrzésével, hanem édességgé alakításával úgy, hogy a sok különbözőből egyetlen legyen, és pedig más és jobb” (Saját ford.). Más helyen azt fejti ki (*Fam.* IV. p. 108), hogy a hasonlóság gyönyörködteti őt, de az azonosság nem. Benne van ezekben a gondolatokban a korai humanizmusnak az antik művelődés iránt táplált rajongása, de egyben a kisebbségi érzésének gyötrelme is.

A reneszánsz virágkorában (1480—1530) ismét napirendre kerül az *imitatio* kérdésének vitája először a humanista latin, majd az olasz irodalom vonatkozásában. Girolamo Vida Horatius nyomán haladó, de laposan iskolás tankölteményét (1527) most elkerülve, azt a jóval előbb lezajlott, de eszmei tartalmában fontos vitát kell megemlítenünk, amely Angelo Poliziano (1454—1494) és Paolo Cortesi pápai titkár között folyt. Itt ugyanis már komoly elvi kérdéssről volt szó: egyetlen író (Cicerót) kell-e utánozni, vagy a klasszikus auktorok alapján egyéni stílust kell-e kialakítanunk. Ebben a polémiaiban a latin és olasz költőnek egyaránt kiváló Poliziano a már jelzett *Bildungsdichtung* keretein belül az egyéniség jogait védi. Így ír Cortesinak: „Van azonban olyasmi, amiben veled nem értek egyet, a stílus tekintetében éppenséggel nem. Úgy látom, nem szoktál helyeselni senkinek, ha Cicero vonásait nem utánozza. Számomra viszont sokkal tisztességesebb a bika képe vagy akár az oroszláné, mint a majomé, amely pedig az emberéhez hasonlatosabb... De ha már Cicerót és más jeleket sokszor és sokáig olvastad, megrágtad, megtanultad, megemlégetted és kebledet sokféle ismerettel töltötted meg, magad is készülsz már fel, hogy valamit alkoss, csak azt szeretném, hogy parafa nélkül essék meg az úszás; magad is gondold már ki valamit, hagyd el azt a nagyon is szigorú és gyötrődő gondot, hogy annyira utánozd Cicerót: kockáztasd végül a magad tehetségét is” (Saját fordításom).²⁷ Poliziano tehát beveti a harcba a *simia* jelszavát. Azt ugyan nem mondja Cortesiről, hogy „*simia* Ciceronis”, amint nagyemlékeztető barátunk, Pierre Mesnard állítja az erasmusi *Ciceronianus* egyik lapján,²⁸ az azonban bizonyos, hogy a majomhasonlatot Poliziano kemény gúnynak szánja. Cortesi felelete most nem fontos számunkra, mert érvei a ciceronianus vitában később mind előkerülnek. A polémia különösen nagy feltűnést váltott ki, e leveleket a reneszánsz folyamán többször kiadták.²⁹

1512—1513-ban Giovanfrancesco Pico della Mirandola (a nagy gondolkodó unokaöccse) és Pietro Bembo közt folyt levélváltás *De imitatione*.³⁰ Pico nagyjából Poliziano álláspontján van: „ad omnes bonos” kell fordulnunk mintáért, Bembo viszont egyetlen minta utánzását ajánlja: a prózában Cicerót, a költészetben Vergiliust. Az *imitatio* platonista alapállását Bembo érthető módon nyomatékkal kiemeli.³¹ Hangsúlyozza a „minta” minden részletre kiható jelentőségét is: „Imitatio autem totam complectitur scriptionis alicujus formam, singulas eius partes assequi postulat: in universa stili struc-

²⁷ *Opera omnia Angeli Politiani*, Velence, Aldus, 1498, VIII. könyv l i i verso. A Debreceni Ref. Kollégium Nagykönyvtárának példányát használtam.

²⁸ *Opera omnia Desiderii Roterodami Erasmi*... Ordinis primi tomus secundus, Amsterdam, 1971, 592, ill. 706.

²⁹ Modern kiadásuk E. Garintól a *Prosatori Latini del Quattrocento*, Milano—Napoli 1952.

³⁰ Modern kiadása Giorgio Santangelótól, Firenze 1954.

³¹ I. m. 12—13.

tura atque corpore versatur.”³² („Az utánzás pedig egy bizonyos írás egész formáját magába öleli, minden részének követését kívánja: a stílus egész rendje és alkata körül forog.” Saját ford.) Kétségtelen, hogy itt a X. Leo pápa leveleit fogalmazó humanista kancellár beszél, az ékes latinság mestere.

Bembónak azonban nagyobb gondja az anyanyelvi utánzás kérdése, amelyet a *Le prose della vulgar lingua* c. művében (1525) fejteget. Ebből tárgyunk vonatkozásában csak azt említsük, hogy Bembo számára egészen természetes a latin stílus retorikai szabályainak az anyanyelvre való alkalmazása,³³ valamint az utánzandó minták kijelölése; ez így fest:

görög irodalom: Homérosz és Demoszthenész

latin irodalom: Vergilius és Cicero

olasz irodalom: Petrarca és Boccaccio.

Nagyon nevezetes — ha nem is egészen új! —, hogy Bembo az „utánzás” lényegét a hanghatások követésében, ill. megvalósításában látja: „... l’elezione e disposizione delle voci.”³⁴ Ismeretes, hogy ezt a követelményt Bembo saját olasz nyelvű költészetében kevéssé tudta megvalósítani. Előírása szerint Petrarca költészetének hanghatásait kellett volna imitálnia, de inkább tartalmi és stilisztikai vonatkozásban „petrarkizált”.

Az utánzás tuskés feladata körül akkor robbant ki a nagy vihar, amidőn Erasmus közzétette *Ciceronianus*-át (1528). Az Alpokon túl kibontakozott humanizmus koronázatlan királya megtámadta az olaszok Cicero-imádatát, mégpedig a keresztény humanizmus, az evangéliumi egyszerűség nevében, és nem kevesebbel, mint pogánysággal vádolta őket. A vita lefolyása R. Sabbadini mindmáig alapvető monográfiája,³⁵ Ed. Norden kitűnő összefoglalása,³⁶ de különösen Pierre Mesnard kritikai kiadása³⁷ után minden részletében világosan áll előttünk, a legújabb irodalomból meg kell azonban említenünk Emile V. Telle kitűnő Dolet-monográfiáját, amely a *De imitatione Ciceroniana* (1535) teljes szövegét is közli kimerítő filológiai apparátus kíséretében.³⁸

Jól mondja Norden, hogy Erasmus *Ciceronianusa* a legszellemesebb irodalmi szatírák egyike, amelyet valaha is írtak. A *Colloquia* szerzője pompásan érzékelteti, hogy az antikvitás példaadó tekintélyének elismerése nem jelent szolgai utánzást, nem jelenti a stílus rabszolgaságát, a modern élettől való elidegenedését, a korszerű gondolatoknak antik jelmezbe öltöztetését. A dialógus főszereplői Bulephorus (= tanácshozó) és Nosoponus (= betegségben szenvedő), az előbbi az anticiceronianus, a másik a megszállott Cicero-imádó. A harmadik beszélgető társ, Hypologus, mint neve is mutatja (= a tekintetbe veendő, tehát könnyen meggyőződhető), alig vesz részt a vitában. Erasmus minden eddigi polémia tanulságait figyelemmel kíséri. Beveti a méh-hasonlatot, mégpedig igen finom, hajlékony stílusban kidolgozva (625. l.); említi a Zeuxis-példát (616. l.) — ő azt állítja, hogy a krotoniak Helené-képet rendeltek —; részletezi Poliziano gondolatmenetét, a ciceronianusokat szerinte

³² I. k. 46.

³³ Baldacci i. m. 21 („scatto automatico”)

³⁴ Idézi Baldacci, 21.

³⁵ *Storia del ciceronianismo* Torino 1886.

³⁶ *Die antike Kunstprosa*, Berlin 1923⁴, 773—780.

³⁷ L. a 27. jegyzetben id. kötetet, 581—710.

³⁸ Genève 1974, *Travaux d’Humanisme et Renaissance*, vol. CXXXVIII.

nevezi a jeles költő majmoknak („quos ob id simios appellat Ciceronis”, 706. l.); a nagytekintélyű Pietro Bembot és Jacapo Sadoletót ügyesen elkülöníti a Cicero-párthívek táborától. (697–98. l.) Főként a francia-flamand, de Pado-vában élő Christophe Longueil-t (Longolius, Longalio, megh. 1522) támadja s azzal vádolja, hogy ő támasztotta fel a ciceronianus szektát, amely van olyan veszedelmes, mint a lutheránusoké.³⁹ Még halála előtt is, 1536. jún. 6-án így ír Melanchtonnak: „Nem kételkedem, hogy ezt a szervezkedést a Sátán indította, aki inkább akarja, hogy valamennyien ciceronianusok legyenek, mint keresztények” (Saját ford.).⁴⁰

Étienne Dolet heves és gúnyos támadása 1535-ben nem az első volt Erasmus ellen. Nyomatásban először Giulio Cesare Scaligero jelentkezett *Oratio pro M. Tullio Cicerone contra Erasmus Roterodamum* (Paris 1531) c. művével, és ismeretes, hogy Scaligero kiletéről Rabelais világosította fel Erasmust.⁴¹ Giulio Camillo Delminio *Della imitazione* c. irata pedig már 1532-től közkézen forgott,⁴² noha nyomatásban csak 1544-ben jelent meg.⁴³ Maga Dolet a konzervatív humanista tudományosság, az egyházi és világi gondolat teljes szétválasztása nevében támadt Erasmus ellen, akit többek között, „vén fogatlan”-nak nevezett. Legfőbb szatirikus fogása az, hogy Erasmus érveit Thomas More (Morus) szájába adja és a Lungueil-t védelmező Simon Villanovanus (Simon de Neufville vagy Villeneuve) cáfolja meg őket. Dolet lényegében szabadgondolkodó volt, tévesen tekintik a reformáció vértanújának, noha 1546. aug. 3-án a párizsi Place Maubert-en máglyára jutott, de nem protestáns hitelvei miatt. (Szobrát Voltaire-ével együtt a német megszállók elvitték és beolvasztották!) Monográfusa, E. V. Telle is nyomatékkal aláhúzza, hogy irodalomelméleti vonatkozásban makacs platonista volt.

Láthattuk az eddigiekből, hogy az imitatio-vita a reformáció korának forró légkörében szinte vérre menő harccá lett, ideológiai összecsapássá, amelyben olykor egzisztenciális érdekek forogtak kockán. Pusztán irodalomtudományi kérdéssé csak a század második felében, a restaurált arisztotelizmus filozófiai alapján válhatott. Az Arisztotelész-féle *Poëtika* magyarázói már csakugyan irodalomelméleti kérdéseket tárgyalnak, és a lármás Scaligerótól eltekintve, mellőzik a személyeskedő támadásokat. Sok hasznosat és az irodalom jövőjét tekintve mértékadót halmoznak fel írásaikban, de az *imitatio* ügyében nem sok újat mondanak.⁴⁴

Arisztotelész szövegében világosan kifejtve olvashatták, hogy a költészet szavakkal történő utánzás, a kérdés csak az volt, hogyan és mit kell a szavakkal utánozni. Legmélyebbre Francesco Robortello látott (*In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, Florentinae 1548). Azt állapítja meg, hogy a „poétika célja az utánzó beszéd”⁴⁵ (*poétikán* a „poétiké technét”, tehát magát a költészetet értették!), de azt is helyesen mondja, hogy a lelki tulajdonságokat csak a cselekvés révén lehet megjeleníteni. Mély belátásra vall az a meg-

³⁹ Allen, *Op. ep.* 1719, 1526. jún. 6.

⁴⁰ Uo. 3127.

⁴¹ Uo. 2743.

⁴² Uo. 2632.

⁴³ B. Weinberg: *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, II. Bibliográfia.

⁴⁴ Erre és egyéb felmerülő vitakérdésekre lásd bevezető tanulmányunkat Koltay-Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete* c. kötetéhez, Bp. 1970. 9–44.

⁴⁵ Koltay m. 201.

állapítása, hogy „a legkiválóbb költőknek ebből a megfeszített gondolkodásából kellőképpen láthatjuk, hogy mások eltérő egyéniségét utánozni és megjeleníteni nagyon nehéz dolog, mert ehhez az szükséges, hogy a magukéból mintegy kivetkőzve, mások vonásait öltsek magukra”.⁴⁶ Ez szinte a shakespeare-i jellemteremtés követelményeit körvonalazza.

Ismét felhívjuk a figyelmet arra, hogy az arisztotelészi nyomon haladó elmélkedők csakugyan lényeges irodalmi kérdésekről beszélnek, de — kevés kivétellel — nem tudnak kikerülni a szép szó retorikusan felfogott bűvköréből, a *lexis* vonzásából, és a költő feladatát a gyönyörködtető szóvarázs megteremtésében látják. A „szavakkal való utánzás” ilyfajta értelmezése hozza magával azt, hogy a költészet formai elemei kerülnek túlsúlyba, akárcsak Vidánál vagy a ciceronianusoknál. A költészet gyönyörködtető funkciójának hangoztatása — mint közismert — az egész reneszánsz irodalomelméletben otthonos. Ebben a vonatkozásban Castelvetro (1570) a legszélso határig elmegy: „... a költészetet egyedül csak a gyönyörködtetésre és felüdülésre találták fel, hogy gyönyörködtesse és felüdítse a műveletlen köznép lelkét.”⁴⁷ Mondott ehhez hasonlót már Sperone Speroni is az 1540-es években.⁴⁸ Castelvetro lényegében már a barokk esztétikáját fogalmazza meg. — A finom érzékű Girolamo Fracastoro is (*Navagero*) a poéta egyedül hasznos feladatát az elegancia, a báj, a szépség megvalósításában látja. Igazi reneszánsz szellem árad e nyilatkozatából: „... ha nem lennének poéták, nem lenne ki megismerje a világ szépségét.”⁴⁹ Senkit sem találunk viszont az irodalmi arisztotelianusok között, aki a *mimesis* lényegét megértene. Jórészt az *imitatio* malmában taposnak, és ez az olasz irodalmi hagyomány sodrában egészen természetes is. A Bembo leszögezte elvek főként az olasz nyelvű költészetben érvényesülnek, és a reneszánsz poétika elmélkedői jórészt erre is tekintenek.

Nagyon jellemző, amit Sperone Speroni Brocardója kifejt: „Az igazat szólva, az ifjúság első éveitől fogva rendkívül vágytam arra, hogy gondolataimról köznyelven beszéljek és írjak . . . , hogy nevemet némi dicsérettel a híresek közé sorolják. Ezért minden dolgot félretéve, nagy szorgalommal Petrarcanak és a Dekameronnak olvasására adtam magamat.”⁵⁰ Ezután előadja, hogy Gabriele Trifone vezetésével a toszkán nyelvtant tanulta, majd grammatikát szerkesztett. A versírással folytatta, művei tele voltak petrarcai és boccacciói fordulatokkal. Rím- és köznyelvi szótárt állított össze e két szerző műveiből, majd olyan jegyzéket, amely egyes dolgok (a nappal, az éj, a harag, a béke, gyűlölet, szeretet stb.) leírását tartalmazta. Majd megfigyelve azt, hogy az említett nagyok latin nyelvű munkái gyengék, a latinok utánzását egészen elhagyta és Petrarca még alaposabb tanulmányozásába kezdett. Először szavait vette sorra: nines köztük érdes, alantás hangzású, ha van is néhány régies (*uopo, unquanco, sovente*), a legtöbb bájos ékkő, mint a *gioia, speme, raì, soggiorno, beltà*. Nem rejti véka alá Brocardo azt a megfigyelését sem, hogy Petrarca majd mindig elhallgatja a dolgok tulajdon nevét, pl. Laura haját aranynak mondja (ezután Brocardo egész sor pompás metaforát vonultat fel). Rámutat arra is, hogy Petrarca ugyanabban a szonettben sohasem használja másodszor ugyanazt a szót. Részletesen beszél verstani megfigyeléseiről (vilá-

⁴⁶ Uo. 203.

⁴⁷ Uo. 295.

⁴⁸ Uo. 176.

⁴⁹ Uo. 259.

⁵⁰ Uo. 152 skk. passim.

gos számára a vers, a dallam és a tánc összefüggése), szól még a versmondattanról is. — Ugyanezt kell tennie a modern olasz írónak Boccaccióval is, Brocardo főleg prózájának ritmusát és alakjainak szellemes, a helyzethez és jellemhez szabott beszélgetését emeli ki.

Azt mondhatnók, hogy Speroni 1542-ben kiadott *Dialogo della rettoricája* még nem igazán arisztotelianus, ha nem tudnók, hogy Bernardino Parthenio *Dell' imitazione poetica* c. értekezésében (1560) ugyanezt olvassuk: a latin költészet számára Cicero és Vergilius a minta, az olaszban Petrarca és már Bembo, aki viszont sokat kölcsönzött szó szerint Laura énekesétől. Parthenio egész listát böngész össze az ilyfajta kölcsönzésekből.⁵¹ — Nagyon érdekes, hogy Benedetto Varchi (1554) a lovagregényben (Boiardo, Ariosto) fedezi fel antik minták példaadását. A lovagregény mesterei nem utánozhatnak *egyetlen* író, hanem hasonlatokat, párhuzamokat, leírásokat imitálhatnak.⁵² Mond ilyeneket Tasso is a hőskölteményről szóló elmélkedésében (1570). — Ismeretes, hogy Francesco Patrizi az egész arisztotelészi irodalomelméletet, a *mimesist* is elveti.⁵³

Ha már most a nagy olasz reneszánsz költészet (Boiardo, Poliziano, Ariosto, Tasso) művészetét a fentebb mondottakkal vetjük egybe, azt kell megállapítanunk, hogy az *imitatio* teóriái (akár az arisztotelizmus előtt vagy után keletkezett változatokat tekintjük) nagyon kevésbé hatnak rájuk. Ariosto pl. ügyet sem vet Vidára, noha dicséri.⁵⁴ Ariosto vagy Tasso klasszikus műveltsége természetesen ihletforrás számunkra, de az *imitatio* elmélete igen kevésbé korlátozza eredetiségüket: Ariosto csodálatos iróniája, Tasso mélyen átérzett melankóliája nem „utánzásból” fakad. Igaz viszont, hogy a stilisztikai *imitatiót* rendkívüli ügyességgel gyakorolják. Ebben a vonatkozásban legyen elég két példa. Ariostónál a varázsló Merlinóról ezt olvassuk

Col corpo morto il vivo spirto alberga
sin ch'oda il suon de l'angelica tromba.

Két ügyes kölcsönzés jelentkezik e helyen, egy az *Inferno* V. énekéből („e caddi come corpo morto cade” 142. sor), egy pedig ugyanazon *cantica* VI. énekéből, ahol Vergilius a firenzei Ciaccóról beszél („Più non si desta di qua dal suon dell'angelica tromba,” 94—95. sor) — Tasso *Gerusalemme liberatája* XX. énekének abban a patetikus szerelmi jelenetében, amidőn a győztes Rinaldo megbékíti a keserűségtől lángoló Armidát, ezt a szép sort olvassuk

le fe' d'un braccio al bel fianco colonna

(128 : 7). Minden kortárs olvasó tudta, hogy itt Petrarca legszebb költeményéből („Chiare, fresche e dolci acque . . .”) kap idézetet

Gentil ramo, ove piacque

...

a lei di far al bel fianco colonna. (CXXVI)

A stilisztikai *imitatio* szellemes eredetiségét éppen az a tökéletesen ellentétes funkció adja, amelyben Tasso az „al bel fianco colonna” fordulatot hasz-

⁵¹ Uo. 426—427.

⁵² Uo. 226—231.

⁵³ Uo. 336—337.

⁵⁴ *Orlando Furioso*, XLVI, 13: „... il Vida cremonese, D'alta facondia inessiccabil vena” . . .

nálja. Petrarca gyönyörű tavaszi tájleírásában a forrásnál ülő Laura szép derekának nyújt oszlopot a fa, Tassónál a szenvedélyesen szerelmes férfi kemény karja játssza ugyanezt a szerepet. A kölcsönzés nyilván tudatos: a nagy epikus egyenesen számít rá, hogy olvasói érzékelik a hangulati ellentétet.

Jogos-e tehát az *utánczás* elméletét esztétikai kategóriának nevezni? Nézetünk szerint igen, mert ha nem is az arisztotelészi értelemben, ez az elv vagy elvrendszer, azaz poétikai módszer a reneszánsz korában már másfélezer éves múltra tekinthetett vissza, befolyásolta minden költő tudatát, és a száraz, gyakran iskolás elmélet a nagy költő kezében az igazi teremtés, az alkotás segítője lehetett. Hangsúlyoztuk a *Bildungsdichtung* jelentőségét, de ez sohasem volt korlátja, hanem csak kerete a költői eredetiségnek. Nyilvánvaló, hogy nemcsak az olaszok, hanem Ronsard, Kochanowski, Balassi vagy Opitz is tudott e keretek között — imitálva — nagyot alkotni, nem beszélve a modern latinokról, Janus Pannoniusról, Marullusról, Pontanóról, Johannes Secundusról: az ő tolluk alatt a latin nyelv még élt. A nagy francia klasszicizmus is az *imitatio* elvét vallotta, de nem ennek a dolgozatnak a feladata egy Euripidész — Racine párhuzam megrajzolása. (Egyébként többször megtörtént már!)

Másfelől az utánczás elmélete táptalaja lett az Európát elárasztó latin iskolai poézisnek, és ha ebből tanult is itt-ott az anyanyelvű költészet gyakorlata, mégis égetően szükséges volt az a modern elméleti szabadságharc, amelyet Vico, Lessing, Herder, Goethe indítottak meg, s a romantika tetőzött be. Fejezzük be gondolatmenetünket egy, a magyar irodalomra vetett pillantással. Csokonai az imitáló iskolai poézisből nőtt ki,⁵⁵ a *Nachahmung* még Kazinczy számára is tekintélyi elv maradt: de az „íz, csín, tűz” együttes követelése már benne, a klasszicista költőben is a modern fejlődés irányába mutatott.

⁵⁵ Szauder József: *Sententia és pictura (A fiatal Csokonai verstípusai)*, ItK 1967, újra *Az estve és Az álom* c. kötetében, Bp. 1970, 156—198.

A horatiusi *Ars poetica* szerepe a reneszánsz irodalomelméletben

BORZSÁK ISTVÁN

Goethe 1806. évi naplójában (Tages- und Jahrhefte) olvassuk Horatiusnak a Pisókhöz írott leveléről: „Ezt a problematikus művet egyik ember így, a másik úgy ítéli meg, és minden tíz évben mindenki megint csak másképpen.” (Dieses problematische Werk wird dem einen anders vorkommen als dem anderen, und jedem alle zehn Jahre wieder anders.) Egy bizonyos: írója *nem* szánta tankölteménynek, még kevésbé tananyagnak, az arisztotelészi Poétika párjának, folytatójának vagy riválisának, hanem *sermo*-nak, levél formájába öntött költői csevegésnek. Mégis „*Ars poetica*” lett belőle (már Quintilianus így idézi, Inst.orat. VIII 3, 60: *in prima parte libri de arte poetica*), minden idők műtészeteinek bibliája, vagy legalábbis egyik vezérfonala. Okkal mondhatta Dante a költőt *magister noster*-nek (De vulg. eloqu. II 4, 35); nem alaptalanul méltatta Wieland — a horatiusi levelek kongeniális fordítója és magyarázója — a Piso-levelet „minden költő és műbíró *törvénykönyveként*” (SW 31, 278), és Goethe — az ódák „borzalmas realitásának” kifogásolója — fenntartás nélkül dicsérte a „felbecsülhetetlen” *Ars poetica* „arany ígét” (die Goldsprüche dieses unschätzbaren Werkes).

Gondolhatjuk, hogy a „problematicus mű” kétezer esztendő utókorában nemcsak a megértés, elismerés, sőt csodálat hangjai csendülnek fel. Szemlénk során több *félreértéssel* fogunk találkozni. Kiindulásul próbáljuk összefoglalni azt, amit az ún. *Ars poetica*-ról, mint az *augustus*i aranykor reprezentatív alkotásáról tudhatunk.

Megállapíthatatlan a levél írásának pontos dátuma (a legfrissebb monográfia szerzője¹ is csak a régi jó Bentleyt idézi: „*Ars poetica anno incerto*”), legvalószínűbb még a korai — 17 *előtti* — datálás, mert a *Carmen saeculare* megírására vonatkozó megbízás birtokában a költő aligha mondhatta volna magát *nil scribens*-nek (306).² Úgy látszik, be kell érünk a *non liquet*-tel a címzett Pisók prosopographiai azonosításának kérdésében is.³ Az igazi problémák azonban a mű szerkezetével és forrásaival kapcsolatban vetődnek fel. Horatius 3. századi kommentátora, Porphyrio, a parioni Neoptolemosra (i.e. 3. sz.) hivatkozik, mint akinek költészettani vonatkozású tanításait (*praecepta*) „főbb vonásaikban összehordta” (*congessit . . . non quidem omnia, sed eminentissima*).⁴ Mikor a herculaneumi Piso-villában talált Philodémos-papiruszokon Neoptolemos poétikájából vett idézetekre, pontosabban: egy Neoptole-

¹ C. O. Brink, *Horace on Poetry*. Cambridge 1963, 242 (részletes bibliográfiával).

² P. Grimal (Essai sur l'Art poétique d'Horace. Paris 1968, 27) mégis későbbre („15 tájára”) tenné.

³ Vö. R. Syme, Tacitus, II. (Oxford 1958) 750.

⁴ Vö. C. O. Brink, i. m. 43–150.

mosszal vitázó traktátus maradványaira bukkantak,⁵ nagy volt a felbuzdulás: Neoptolemos töredékes rendszerében (a *poiéma* — *poiésis* — *poiétés* szerint való tagolásban), a költőtől megkívánt *techné* és *dynamis*, valamint a *psychagógia* és *ópheleia* (*chrésimologia*) együttes követelményében diadalmasan azonosították az *ars*-ról és *ingenium*-ról (408-), illetőleg a *prodesse et delectare* elvéről (333-) olvasható horatiusi fejtegetéseket. Ezenkívül azonban semmi egyéb összefüggést nem tudtak kimutatni a két mű között. Közben veszedelmes *circulus vitiosus*-ba sodródtak: a hiányos papirusz-töredékeket Horatius alapján igyekeztek kiegészíteni, ugyanakkor az *Ars poetica*-t az így rekonstruált „eredetiből” magyarázták volna. Ezen a kutatás csak az elmélyedő és lelkiismeretes szövegelemzés (J. Vahlen, R. Heinze, Fr. Klingner) jóvoltából juthatott tovább. Horatiusnak ezt a tagadhatatlanul nem könnyű írását is első sorban a maga összefüggéseiben, a klasszikus római költészet egyik legmagvasabb és legjellegzetesebb alkotásaként kell tanulmányoznunk.

A tartalmi áttekintés sem könnyű. A látszólag ötletszerű összevisszaságban nemcsak a múlt század mindent jobban tudó filológusai (pl. a holland P. Hofman-Peerlkamp) próbáltak erőszakos cserékkel és kirekesztésekkel „rendet teremteni” (G. Ramain még 1927-ben is így járt el): ez a „módszer” már a 16. században kialakult,⁶ a jórészt Horatiusból — éppen az *Ars poetica* tanulmányozásából — kiinduló és táplálkozó *műelmélet* tulajdon táplálóján is hamarosan bemutatta elméleti és gyakorlati felkészültségét. Egy a sok közül: Antonio Riccoboni (*Dissensio de epist. Horatii ad Pisones*, 1591) egy névtelen *vir doctus* vádjaira kifejtette, hogy Horatius „poétikája” korántsem zűrzavaros; van benne módszer és rend, csak meg kell találni, vagyis fel kell szabdalni és Aristotelés tanításainak figyelembevételével újrendezni. Ugyanígy a Nic. Colonio „*Methodus de Arte poetica*”-járá (1587) adott válaszában (*Defensor seu pro eius opinione de Horatii epist. ad Pisones*): „*Dico non omnia quidem comprehendí in Epist. ad Pisones secundum partem* (sorra, részenként), *sed omnia contineri universe, ut omnia, quaecunque egerit Aristoteles, quodammodo attigisse Horatius videatur.*”⁷

Tulajdonképpen 16. századi próbálkozásokat elevenítettek fel azok a modern kutatók is, akik az *Ars poetica* művészi teljesítményét „művésztelenségében” (*ars sine arte*) vélték felfedezni. Fogadkozott már J. C. Scaliger is (*Poetice*, 1561), hogy majd ő megmutatja, mi az a poétika, — „*nam et Horatius artem, quam scripsit, adeo sine ulla docet arte, ut satyrae propius totum illud opus videatur*” (p. VIII).⁸ Ed. Norden volt az, aki 1905-ben a horatiusi levél műfajának és szerkezetének kérdését a „bevezető” jellegű elméleti írások hagyo-

⁵ Vö. Chr. Jensen, Neoptolemos und Horaz (Berlin 1918), és: Philodemos über die Gedichte, V. Buch (1923).

⁶ Hofman-Peerlkamp bátortalan „elődje” Fr. Guyet volt (1575—1655).

⁷ Vö. B. Weinberg, A history of literary criticism in the Italian Renaissance, I—II. (Chicago 1961) 232 skk.

⁸ Vö. Ed. Stemplinger, Horaz im Urteil der Jahrhunderte. Leipzig 1921, 84; l. alább a 42. jegyzet is. Vö. még Ronsard „Abrégé de l’art poétique françoise”-át (a „Franciade” előszavában); de hasonlóképpen nyilatkozott Pope is Horatius-jellemzésében (Essay on criticism):

Horace still charms with graceful negligence,
And without method talks us into sense;
Will, like a friend, familiarly convey
The truest notions in the easiest way.

(Idézi G. Showerman, Horace and his influence. New York 1963, 133.)

mányaival magyarázta.⁹ Eszerint a műfaj: *commentarius isagogicus*; a tárgy: *de arte poetica*, mégpedig levél formájában (*per epistolam ad Pisones*), és a mű — az általánosnak vélt gyakorlathoz híven — két részre tagolódnék: *ars* (1–291) és *artifex* (295–476). A tetszetős beosztás hitelét a Jentsentől később publikált Philodémos-papirusz *τέχνη — τεχνίτης* szembeállítására egyelőre még jobban megszilárdította. Kiderült azonban (H. Dahlmann, 1953),¹⁰ hogy az *ars* és *artifex* ilyen összefüggésben az *isagogicus* iratoknak csak a *bevezetésében* szerepel együtt, rendszeresen csak az *ars* kérdéseit volt szokás tárgyalni, — vagyis hogy Horatius írása nem illeszthető holmi merev, konvencionális szkhémába.

Ezt mutatja az is, hogy az *Ars poetica* első újkori méltatóitól napjainkig nincs két *azonos* beosztási javaslat. A tökéletes rendszertelenségnek ugyanúgy akadnak időnként vallói, mint a minden áron a szövegre kényszerített, eleve gyanús „szabályosságnak”. Talán mégsem megalapozatlan az az igény, hogy az *Ars poetica*-t ne mással rokonítsuk, hanem Horatius költészetével, elsősorban a horatiusi levelekkel. Ha Horatius költészetében sajátos — egyéni — módon ötvöződik a széles körű olvasottság egy nyitott szemmel járó ember élettapasztalatával, akkor ez állhat az *Ars poetica*-ra is, és ha ódáiban a kiindulásul vett — mondjuk: — Alkaios- vagy Pindaros-verset mindig valami *egészen mássá* formálta, akkor ugyanúgy nem valószínű, hogy az *Ars poetica*-ban szorosan ragaszkodott volna Neoptolemos — vagy akárki — költészettani traktátusához. Ne csodálkozzunk azon, hogy még a 20. századi *Ars poetica*-kutatásban is annyira *különböző* „eredmények” váltogatják egymást („rendszertelen” vagy nagyon is átgondolt csevegés; konvencionális szakértekezés; matematikai szabályosságú műremek); hogy hol a görög „előzményeket”, hol az időszerűnek vélt római vonatkozásokat hangsúlyozzák; hogy ha nem Neoptolemos, akkor Démokritos, Platón vagy az új-akadémia költészettanának megverselését fedezik fel a Piso-levélben (legutóbb P. Grimal még kizárólagosabb formában támasztotta fel Aug. Rostagni arisztotelizálását):¹¹ mindez ilyen vagy olyan formában felbukkan már a 16. század művészetelméleti kontroverziáiban is, és *részben* akármelyik magyarázat igaz. A magyarázók csak arról szoktak megfélekedezni, hogy Horatius *költő* volt, és a Pisókhöz írott levelében ugyanúgy egy bizonyos *kosmost* szólaltatott meg, mint egy-egy rövidke, de tökéletesre csiszolt ódájában.

Ami pedig a gondolatmenet állítólagos kuszaságát vagy követhetetlen-ségét illeti, a horatiusi *sermo* — és egyáltalán a kulturált antik társalgás — lényegével, spontaneitás és kiszámítottság szerencsés egyesítésének művészetével kapcsolatban helyénvalónak érezzük dézni Fr. Klingner megállapítását¹² az Augustushoz intézett (II. 1.) levél gondolatmenetéről: „A partner értő mosoly-

⁹ Ed. Norden, *Die Composition und Litteraturgattung der horaz. Ep. ad Pis. Hermes* 40 (1905) 481 skk.

¹⁰ A legfrissebb irodalom kritikai ismertetése: G. Williams, *Horace. Greece and Rome, New surveys in the classics*, No. 6 (Oxford 1972) 40.

¹¹ Rostagni és Grimal „klasszikus” 16. századi elődje pl. Franc. Robortello (*Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo de arte poetica inscribitur*, 1548), vagy még inkább Vinc. Maggi (az arisztotelési Poétika kommentárjához csatolt függelékében, 1550); vö. B. Weinberg, i. m. 118 skk. és 152. l.

¹² Fr. Klingner, *Horazens Brief an Augustus. SB. Bayer. Akad. d. Wiss. 1950/5 = Studien zur griech. und röm. Lit. Zürich—Stuttgart 1964, 430. l.* Klingner idézett fogalmazása feltehetően goethei ihletésű, vö. a Th. Mann-tól átköltött reggeli meditációval (Lotte Weimaran, VII. fejezet, a művészet ezotérikájáról): „A kultúra válogatott társaságot jelent, amely egy mosollyal, diszkrétan megérti egymást a legmagasabb dolgokban.”

gása vagy nevetése nélkül, mely a gondolat fordulatait, a hang változásait nemcsak követi, hanem elő is segíti, a beszélgetésnek bármily kis körre szorító közös kulturáltsága nélkül ilyen alkotások nem jöhetnek létre.”

Hogy lett hát a Pisókhöz írott levélből „*Ars poetica*”? Úgy, hogy a napot csak Józsué tudta megállítani Gibeonban „az égnek közepén” (ezt próbálta megcselekedni Ch. Perrault is a Napkirály napjával: „*Le siècle de Louis le Grand*”, 1687); az augustusi aranykor napja „sietett lenyugodni”, és a klasszikusok élő teljesítményei utánzandó, éppen csak nem utánosztható mintákká, sablonná, kijelentéseik *praeceptum*okká merevedtek. Hát még ha az illető klasszikus meg is játssza a „tanítót”! (Mint a *Georgica* költője a mezőgazdát.) *Nil scribens ipse docebo*. Horatius tréfásan igaz ijedelmét a tananyagga vás sanyarú sorsától az I. könyv zárólevele dokumentálja:

*Hoc quoque te manet, ut pueros elementa docentem
occupet extremis in vicis balba senectus.*

Quintilianus, mint *eloquentiae professor* és császári nevelő, már nemcsak Cicero szónoklattani írásait hasznosítja, hanem az egyetemes szónoki műveltség cicerói követelményének jegyében lehetőleg mindent beleépít *Institutio oratoria*-jába, a szaktudományi irodalmat (pl. az architektúrát) csak úgy, mint a „*De arte poetica*”-nak minősített költői levél tanításait. A *költemény* szónokképzési előírások lelőhelyévé degradálódik, tulajdonképpeni mondanivalója feledésbe merül, a horatiusi művészet éltető iróniája elsikkad. (Vö. a satíra műfajának további sorsával.)

Szemléltesse ezt a folyamatot néhány példa! Sidonius Apollinaris, Clermond-Ferrand 5. századi költő-püspöke igazán nem vádolható műveletlenséggel, legfeljebb azzal, hogy költeményeiben is *szónok*. Horatiust is a retorika mestereként tisztelte, és barátja várának leírásában (C. 22,5) Statiust azért dicséri, mert: *ut lyricus Flaccus in artis poeticae volumine praecipit, multis . . . purpureis locorum communium (!) pannis semel inchoatas materias decenter extendit*. Ebből kiderül, hogy Sidonius a jólismert horatiusi *figyelmeztetést* (14 skk. *inceptis gravibus plerumque et magna professis purpureus, late qui splendeat, unus et alter adsuitur pannus, cum lucus et ara Dianae . . . aut pluvius describitur arcus*) nem értette meg, és a *praeceptum*ot — összefüggéséből kiszakítva — pont az ellenkezőjére fordította. És ennek a félreértésnek követői akadnak: Sidonius 12. századi csodálója, a gembloux-i Sigebert¹³ így foglalja leoninus distichonokba Horatius tanácsait:

*Scis quoque materiam quod viribus aequiperandam
edicit Flaccus, ne grave vincat onus,¹⁴
idem purpuream iubet intertexere tramam,
ut placeat melius, si varietur opus.*

De maga is így jár el: büszkélkedik „*Passio SS. Thebaeorum*”-ának terjengős kitéréseivel, mert meg van róla győződve, hogy híven követte a kanonizált tekintély¹⁵ előírásait.

¹³ Vö. M. Manitius, *Gesch. d. lat. Lit. des Mittelalters*, III. (München 1931) 333 skk.; E. R. Curtius, *Europ. Lit. und lat. Mittelalter*. Bern 1948, 525.

¹⁴ Vö. Hor., A. p. 38 skk.: *sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam viribus et versate diu, quid ferre recusent, quid valeant umeri*. Ezeket a sorokat visszhangozza Dante is (*Parad.* 23,64—).

¹⁵ Vö. Dante „tekintélyeivel” (a „tévedhetetlen” Liviuszal; Vergiliusszal, mint „fonte di parlar”-ral, és Aristotelésszel, „a tudók mesterével”).

Horatius félreértői közt tisztelhetjük még Dantét is. Mint a *lingua volgare* szószólója, kifejezetten nem ajánlhatja, hogy a népnyelv a *magni poetae (regulares)* követésével izmosodjék, és hogy a költők a *doctrinata poetria*-khoz igazodjanak. Ezek közül — mint láttuk, — Horatiusét mindenestre számon tartja¹⁶ és fel is használja, amikor pl. a műfajok sorában a *sententia votiva*-t is említi, vagyis az *Ars poetica*-nak az *illő* versmértékekről szóló részét (75 sk. *versibus inpariter iunctis querimonia primum, post etiam inclusa est voti sententia compos*) enyhén félremagyarázza (vö. Sat. II 1,33 *votiva tabella*).

Dante ismerte persze a *satíraíró*t is (Inf. IV. 89), de az emlékezetes hely, ahol a *hat* költő örvendezik egymásnak, másról — az *Ars poetica* ismeretéről — is árulkodik (86-):

Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli e Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro¹⁷ che vène;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

A *kardot* a Dante-kutatás a trójai háború énekesének attribútumaként szokta magyarázni. K. Borinski mutatott rá arra,¹⁸ hogy a *poeta sovrano* nem a. m. „költő-fejedelem”, hanem „költő-generális” — különös tekintettel az *Ars poetica* előző (73 sk.) soraira: *Res gestae regumque ducumque et tristia arma quo scribi possent numero, monstravit Homerus*. Igen, a hősi *hexameter* „megmutatója” a középkor tudatában a hősi *tettek* irányítójává, valóságos hadvezérré színeződött: *instruit in Troiam Graecos et pandit Homerus, quae vehat unda rates Argolicumque dolum* — olvassuk a „*Laborintus*” c. iskolai poétikában (45—).¹⁹

Nem célunk itt az *Ars poetica* mindenkori olvasottságának dokumentumait összehordani; M. Manitius műveiben²⁰ és Ed. Stemplinger „*Fortleben*”-könyvében,²¹ valamint G. Showerman újabb összefoglalásában²² bőséges anyagot találunk. Néhány mozzanat felelevenítése talán mégsem érdektelen. A középkori könyvtárjegyzékekben itt-ott előforduló „*Glosae super poetriam*” tételek persze még nem sokat mondanak.²³ Tanulságosabb pl. a leoninusokban írott St. Omer-i „*Ars poetica*”,²⁴ amely helyenként szinte szó szerint követi Horatius *praeceptumait*, így:

*Nunc describamus personas et videamus,
personis proprium quid sit et egregium,*

¹⁶ Vö. Bán Imre bev. tanulmányával „Az olasz reneszánsz irodalomelmélete” c. kötet (vál. Koltay-Kastner Jenő, Bp. 1970) 15 sk. lapján.

¹⁷ A IV 89. sorhoz Boccaccio is — mint Dante kommentátora (*Commento sopra D.*, 1373) — ezt a megjegyzést fűzte: „Fu oltre a ciò (vagyis a *satíraíró*n kívül) fatto maestro della scena”. Horatius színpadi szerzőnek csak az *Ars poetica* drámatörténeti vonatkozású részleteinek téves értelmezésével minősíthette.

¹⁸ K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunstgesch.* I. (Leipzig 1914) 11.

¹⁹ Evrard de Béthune; vö. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e s.* Paris 1924.

²⁰ M. Manitius, *Analekten zur Gesch. des Horaz im Mittelalter bis 1300.* Leipzig 1893; *Gesch. d. lat. Lit. des Mittelalters*, I—III.

²¹ L. fentebb a 8. jegyzetet.

²² L. uo.

²³ Vö. Ed. Stemplinger, i. m. 49.

²⁴ Vö. M. Manitius, *Gesch. d. lat. Lit. des MA-s*, III. 761 sk.

vö. *Ars* p. 315- (*qui didicit . . .*), *ille profecto reddere personae scit convenienti cuique*; 86 *descriptas servare vices*.

De még ha csak költészet- vagy szónoklattani praeceptumokat bányász: tak volna ki az *Ars poetica*-ból! Nem mint levelet, hanem mint előírás- (forma-) gyűjteményt kiaknázták pl. a középkori epistolográfia mintagyűjteményeként is, amennyiben az „illendőségre” (*decens, decorum, aptum, convenientia*) vonatkozó megjegyzéseket a rendi különbségek nyelvi, kifejezésbellé érzékeltetésére használják fel. Így tárgyalja pl. egy jellegzetes „*Summa de arte prosandi*” a megfelelő levélfordulatokat az *Ars poetica* 114 skk. sorai alapján:

*Intererit multum, Davosne loquatur an heros,
maturusne senex an adhuc florente iuventa
fervidus, et matrona potens an sedula nutrix,
mercatorne vagus cultorne virentis agelli,
Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.*

(Ez lesz a műelméleti alapja a „bienséance” későbbi dramaturgiai követelményének is.) Ugyanez a szerző az *Ars poetica* szavaival ad utasításokat a túlzott rövidség kerülésére (25 sk. *brevis esse volo* [! *laboro helyett*], *obscurus fio*), vagy a helyes levélkezdesre (147 *quis* [! *nec helyett*] *gemino bellum Troianum orditur ab ovo*) stb.²⁵

Külön tanulmányt lehetne írni az *Ars poetica* kezdősorairól, az emberfejú, lónyakú, tollas, de halfarkú csodalény félreérthetetlen tendenciájú leírásáról: *Humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit . . .* Félreérthetetlen, mert a tulajdonképpeni kérdés — *spectatum admissi risum teneatis, amici* — világosan nevetségesnek bélyegzi az ilyen zagyvaságot, és a következő sorokban is lázálomnak (7 *velut aegri somnia*) minősül az efféle produkció. Arra már csak az avatott olvasó gondol, hogy a bolond festmény vagy költemény kezdőképét milyen tökéletes ökonómiával zárja majd le az *Ars poetica* befejezése: a „verseket okádó” (457) *vesanus poeta* (455) képe. Biztos, hogy Horatius tudatosan járt el így: a bevezető ellenvetést (9 sk. *pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*) kiszámítottan ekhózza a végén a bolond költő menthetetlenségének parodisztikus kinyilvánítása (466): *sit ius liceatque perire poetis*. Az igazi költő még a két bolond kép elhelyezésével is érzékeltetni tudja a szerves egész (23 *simplex dumtaxat et unum*) követelményének egész-séges, költői megvalósítását, *ut et pes et caput uni reddatur formae* (vö. 8 sk.).

Hányféleképpen reagáltak ezekre az emlékezetes sorokra! Csak néhány tanulságosabbat emelünk ki. Clairvaux-i Bernát az egyházi épületek túlzott díszítését a horatiusi *monstrum* szónoki parafrázisával ítéli el (PL 182, col. 915): *. . . in claustris . . . quid facit illa ridicula monstruositas? . . . Quid ibi monstruosi centauri? quid semihomines? . . . Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa*. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidium, hic cornutum animal equum gestat posterius. . . Mira diversarum ubique varietas . . .^{25a} — Nem sokkal később Guillaume Durand (Durante, megh. 1296), a „*Speculum iudiciale*” c. jogtudományi „tükre”

²⁵ Vö. K. Borinski, i. m. 34 és 254, 8.

^{25a} Vö. J. Gage, *Horatian reminiscences in 12th cent. art critics*. Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. 36 (1973) 359 sk.; H.-J. Horn, *Eine antike Telosformel in christl. Deutung*. Helmantica 26 (1975) 290 sk.

alapján *Speculator*-nak nevezett püspök viszont az *Ars poetica*-ra való hivatkozással engedne szabad kezét *pictoribus atque poetis*.

Megkülönböztetett figyelmünkre tarthat számot a trecento firenzei festészetének műelméleti kanonizálója, Cennino Cennini (*Libro dell'Arte*),²⁶ aki Quintilianusnak a képzelet hasznosságáról szóló, világosan Horatiusra utaló megállapításait (VI 2,30 *quidam dicunt εὐφραταίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget . . . animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium . . . hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus?*) olyan értelemben fejleszti tovább, hogy a festészet megkívánja a képzeletet, „a trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali”. Nagyvonalúan mellőzi Horatius fenntartásait (*velut aegri somnia; risum teneatis?*), és a kiszakított *Ars poetica*-helyre alapozza elvi következtetését: „A festőt ugyanúgy megilleti a jog, mint a költőt, hogy képzelete nyomán, tetszése szerint . . . félig ember, félig ló-alakot ábrázoljon.”

A horatiusi *monstrum* erőszakolt magyarázatai közül ízelítőül utalunk itt Giov. Batt. Pigna „*Poetica Horatiana*”-jának (1561) koncepciójára: a jeles szerző értelmezése szerint a bevezető kép a négy arisztotelészi műfajt szimbolizálja, mégpedig a *caput humanum* az epikát, *cervix equina* a tragédiát, *collatae plumae* a dithyrambost és a lírát, *ater piscis* pedig a komédiát.²⁷ *Risum teneatis, amici?*

A groteszk képnek szerepe volt a reneszánsz művészet sajátos torzképkultuszának kibontakozásában is. L. B. Alberti részletes utasításokkal szolgál; ismeretesek Leonardo és Michelangelo groteszk-tanulmányai; Borinski²⁸ holmi *démiurgosi* ösztönről elmélkedik, amely a kor nagyjait bizonyos abszurdnak látszó természeti jelenségek túlhajtasára készítette. Így juthatott eszébe még a „szépségtől ittas” Raffaelnek is, hogy a vatikáni loggiák „tréfái” (*scherzi*) között²⁹ — a Párkák társaságában — Horatius torzszüleményét szerves lehetőségként ábrázolja (illetőleg tanítványaival ábrázoltassa). Michelangelo beszélgetéseiben³⁰ is szó van az *obra grutesca*-ról, kifejezett utalással a horatiusi *pictoribus atque poetis*-re, „amely sorok *nem* a festők gáncsolására írtak”. A mester itt fejti ki elgondolásait a természeti lehetőségeknek a művészet ideális valóságában végsőig fokozható folytatásáról. Ennek műelméleti előzményeit az ókortól nyomozhatnók; tudjuk, mivé fejlődött a „groteszk” a reneszánsz, majd a reneszánsz utáni korok művészi gyakorlatában; Ben Jonson mindenesetre 1600 körül is kitarzott a Chimaira-ábrázolások horatiusi megítélése mellett.³¹

Hasonló módon követhetnők nyomon azt a kontroverziát, hogy a horatiusi *ut pictura poesis* (361) nem inkább fordítva érvényes-e: *ut poesis pictura*? Mint láttuk, a két művészet együtt szerepel az *Ars poetica* elején is (*pictoribus atque poetis; tabula — liber, i. e. poema*); Simónidész óta közszájon forog az a szellemesség, hogy „a festészet néma költészet, a költészet pedig beszédes festmény” (Plut. De glor. Athen. p. 346 F), mint ahogy valószínűleg közmondásos a költőknek kijáró *quidlibet audendi potestas (poetica licentia)* is, bár elképzelhető, hogy Lukianos (Pro imag. 18) a horatiusi fogalmazás ismeretében

²⁶ Vö. Thieme — Becker, Allg. Lex. d. bild. Künste 6 (1912) 282 sk.; K. Borinski, 96 sk.

²⁷ Vö. B. Weinberg, i. m. 158 sk.

²⁸ I. m. 180.

²⁹ Vö. Enc. Ital. s. v. „Grottesche”, Tav. 216/a.

³⁰ Idézi Borinski, 303, 2. j.

³¹ Vö. K. Borinski, i. m. 188 és 294,4. j.

hivatkozik a „régí szóbeszéde”: ἀνευθύνους εἶναι καὶ ποιητὰς καὶ γραφεῖαι. Clairvaux-i Bernát más összefüggésben kárhoztatta a képzőművészetek „csa-
dás változatosságát”, amely arra vezet, *ut magis legere libeat in marmoribus
quam in codicibus*; az allegorizáló középkor naiv „*ut poesis pictura*”-ja³²
barokkban majd nagyon is tudatos „*ut poesis natura picta*”-vá fokozódik
és a költészet a túlbeszédes, még többet sejtető képzőművészet mellett
hovatovább csakugyan „néma festészetté” degradálódik. Petrarca „a rég-
emlékek első festőjének” (*primo pittor de le memorie antiche*) mondotta Homé-
roszt (*Trionfo della fama*, 15), Ariosto pedig majd (az „*Orlando furioso*” 33.
énekének bevezető barlangjelenetében) még sohasem látott dolgok prófétái-
magasztosítja a festőket.

A reneszánsz művészet teoretikusai³³ különös figyelmet szenteltek a
antik írók „festői jellegének”, és a cicerói³⁴ (quintilianusi) egyetemes művelődés-
eszménybe a geometria örvén szívesen belemagyarázták a festeni tudás köve-
telményét is. Michelangelo szájába adják azt a bölcsességet, hogy a nagy tudós
vagy szónok egyben „bölcs festő” is, a nagy festő pedig egyben tudós.³⁵ Így
gazdagodik a középkori mindentudó varázsló Vergilius képe is az elmélyült
festő vonásaival, amint a terebélyes bükkfa árnyékában Alkimedón vázáinak
ábrázolásain (*Ecl.* III 36-), az égő Trója, tengeri vihar, a fel- és alvilág jelene-
tein medítál. *Ebben* a Vergiliusban Michelangelo szelleme kísért. De ugyanígy,
értékeli Lucanus, Statius, még Lucretius költészetét is, és Ovidius — első-
sorban a *Metamorphoses* — „egyetlen festménynek” minősítetik.

Szervesen kapcsolódik az „*ut pictura poesis*” kérdéséhez Leonardo da
Vinci „*Trattato della pittura*”-jának közismert részlete (*Risposta del Re
Mattia ad un poeta, che gareggiava con un pittore*). A reneszánsz festő végképp
nem érzi magát „néma költőnek”, és alaposan megmondja a magáét a hiú
szófaragóknak, akik a festészetet kirekesztették a „szabad művészetek”
köréből. Nem ő néma költő, hanem a költészet *vak*! Ha a költő *fest*, úgy jár el,
„mintha egy szép arcot darabokban akarna megmutatni”, míg egy festmény
harmonikus arányait, a vonások és színek mennyei összhangját egy időben
csodálhatja a szemlélő.

Az ingerült Leonardo egyoldalúságához képest egészen mást látunk a
vatikáni Stanzák Parnassus-freskóján és a mennyezet allegóriáinak Költészet-
ábrázolásán („*numine afflatur*”). Azt, amit a zeneértő Leonardo elvitatott a
a „vak festészettől”, Raffael — a zenekedvelő X. Leó szakértőivel: Gir. Vidával
és P. Bembóval összhangban — készséggel megadta. Az allegorikus női alak
egyik kezében könyv, a másikban (az emberfőre támaszkodóban) öthúrú antik

³² Uo., 183 sk.; vö. R. J. Cléments, *Picta poesis. Literary and humanistic theory in
Renaissance Emblem Books*. Roma 1960; vö. W. Trimpi, *The meaning of Horace's ut pictura
poesis*. Journ. of the Warburg and Courtauld Inst. 36 (1973) 1 skk.; irod. a 31. lapon. A 16.
századból pl. Barth. Anulus, *Picta poesis*. Lugduni 1563.

³³ Borinski (185) Francisco de Hollandára hivatkozik; vö. Thieme — Becker, *Allg. Lex.
d. bild.* Künste 12 (1916) 332.

³⁴ Jellemző adat (Borinski, 149), hogy L. B. Alberti éppen Cicero „*Brutus*”-ának nyilván
sűrűn forgatott kéziratába jegyezte fel a festészetről (*Della pittura*, 1435) szóló három könyvé-
nek befejezési dátumát.

³⁵ Vö. A. G. Parrasio (*In Q. H. Flacci Artem poeticam commentaria*, 1531) vitruviusi
(I 1) fejtegetéseivel: *poetam rerum omnium peritum esse oportet, ut de una quaque re possit copiose
dicere (!). Mores populorum, consuetudinem, iura, terrestrium maritimarumque cognitiones urbium
locorumque descriptiones, agriculturam, rem militarem, clarorum virorum dicta factaque pernoscat,
graphidos peritus sit, geometriae eruditus, architecturam edoctus,
musicam sciat...*

lant; a Parnassus zenélő Apollójának múzσαι társaságában, a Homérosztól Dantéig és Sannazaróig terjedő galériában pedig Vergiliust és Horatiust is ott találjuk: Raffael a szellemi értékek hierarchiájában — a teológia, filozófia és jogtudomány mellett — a költészet antik rangját is elismerte.

Nagy jövő várt a reneszánsz művészet- és irodalomelméletben a görög *ῥέπον*-eszményre, amelyet latinul — mint fentebb, más összefüggésben láttuk — egyebek közt *aptum*-nak, „illőnek” mondtak. Az *Ars poetica*-ban többször találjuk ebben a formában: így jelzi Horatius a fürge iambus *alkalmasságát* a drámai párbeszéd megszólaltatására (81 *alternis aptum sermonibus*), továbbá a szereplők korhoz illő attribútumait (178 *semper in adiunctis aevoque morabitur aptis*), valamint a karnak a darab egészéhez illő mondanivalóját (195 *proposito . . . haereat apte*), de ugyanezt jelenti a *decor* (157 *mobilibus . . . naturis dundus et annis*, vagyis az arisztotelészi *ἀρμοῦρον*, vö. Quint. X 1,27 *in personis decor petitur*); *quod decet, dignum est* (308 *quid deceat, quid non*; 105 sk. *tristia maestum voltum verba decent*; 92 *singula quaeque locum teneant sortita decenter*; fontos hely Cic., Or. 22,74 *decere quasi aptum esse consentaneumque temporis et personae*, Timanthes festő Agamemnón-ábrázolásának híres példájával, és Fronto p. 159, 13 N. *convenire et decere et aptum esse et congruere Graeci ῥημοῦσθαι appellant*; vö. Ars p. 119 *convenientia*, 316 *reddere personae . . . convenientia cuique*).

Se vége, se hossza nem lenne az antik „összehangzás”, „együttérzés”, „egybeesés” stb. tárgyalásának — a „szférák zenéjétől” a késői Stoa kozmikus *sympatheia*-elméletéig (*naturae convenienter vivere*), pythagoreus spekulációktól a retorikai traktátusok szerkesztési, szóválasztási, jóhangzási, ritmikai előírásaiig. Ne feledjük mindenesetre a római építőművészet utilitarisztikus *aptum*-eszményét sem, amely Vitruvius „*De architectura*”-jának nem csak bevezetésében szerepel ismételtén. Nem csoda, ha a *célszerűt* — a capitoliumi Iuppiter-szentély cicerói ábrázolása (De or. III 46, 180) nyomán! — majd L.B. Alberti is oly nagy nyomatékkal méltatja.³⁶ Cicero a természetben megmutatkozó *célszerű szépség* tárgyalása után ugyanezt fedezi fel a művészetekben is, a hajóépítésben csak úgy, mint pl. a klasszikus oszlopokban: *columnae et templa et porticus sustinent, tamen habent non plus utilitatis, quam dignitatis. Capitoli fastigium illud . . . necessitas ipsa fabricata est, nam cum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consecuta est, ut, etiamsi in caelo Capitolium statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse videatur* — majd a folytatás (181): *hoc in omnibus item partibus orationis evenit, ut utilitatem ac prope necessitatem suavitatis quaedam et lepos consequatur*; még a szónoki klauzulák finomságai is tulajdonképpen természeti szükséglet folyamányai, illetőleg kielégítői!

Alberti ugyanígy fejti ki a vízlevezetésre szolgáló tetőorom *aptum* volta-nak fenségességét: Iuppiter lemondhatna a szépnek erről a *célszerű méltóságáról*, de bizonyára nem mondana le. És ugyanerre oktatja B. Castiglione is az „udvari embert” (P. Bembo interlocutorságával), hogy a *szépség* mintegy hozzánőtt a *célszerűen* formált *tetőszerkezethez*; *ezért* nem nélkülözheti egy templom esőtlen vidékeken sem a *méltóságteljes oromzatot*.

Ez csak egy a retorikai és egyéb szakmai — itt pl. építészeti — *techné* találkozásai közül: a *poiétiké techné* (*ars poetica*) ezek nyomán alakult ki az V.

³⁶ Vö. K. Borinski, i. m. 142.

század klasszikus görög polisaiban csak úgy, mint az újkor fordulóján, de most már egy zsinórmértéknek tekintett *quasi-ars*, éppen a horatiusi Piso-levéll mintáulvételével. A klasszikus filológus nem szívesen hallgatná itt el a görög líra legszárnyalóbb és mégis legfegyelmesebb képviselőjének alkotói hasonlatait: Pindaros a VI. olympiai óda elején arany oszlopokat állít a *thalamos* jófalú előcsarnoka (*prothyron*) alá, úgy építi költészetének „látványos megaronját”. *Ἀρχομένου δ' ἔργον πρόσωπον χοῆ θέμεν τηλαυνές*: „a munka kezdésekor pedig homlokzatot kell emelni, messze világítót” — mint ahogy a homéroszi himnuszban (31, 12-) Hélios „messze világító homlokáról” olvasunk. Ez nem *purpureus pannus*, *late qui splendeat*! Horatius költői öntudatának *monumentum*-a is elválaszthatatlan a capitoliumi szentélytől, a 16. században pedig az *ottava rima* architektonikus egységét, ill. tagolását szerényen, de szemléltetően *stanza*-nak (szobának) nevezik.

A klasszikus „*ars poetica*” reneszánszkori szerepének szemléltetése végett a példák felvonultatását tetszés szerint folytathatnók. Showerman több lapra terjedő felsorolásából³⁷ — a horatiusi *Ars poetica* évezredes utóhatásának tételeiből — csak néhányat említünk: a modern (főleg francia) dráma „szabályait” (az öt felvonás, három beszélő szereplő, az idő-, hely- és cselekvényegység követelményét); a tragikus és komikus *genus* vegyítésének kerülését, a *deus ex machina* lehető mellőzését, a jellemábrázolás következetességét; rövidség és áttekinthetőség összeegyeztetését; az erőnkhez mért tárgyválasztást; a görög példaképek éjjel-nappali „forgatásának” receptjét; bármely közkeletű téma tárgyalásában az egyéni bélyeg kívánalmát; az *ingenium* és az *ars* egyformán nélkülözhetetlen voltát, a közepszerű tehetségek eltanácsolását stb. Hányan tartják ma számon, hogy Európa a Piso-levélből tanulta: *in medias res*; *callida iunctura*; *usus, quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi*; *grammatici certant et adhuc sub iudice lis est*; *sesquipedalia verba*; *non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt*; *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*; *scribendi recte sapere est et principium et fons*; *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*; *quandoque bonus dormitat Homerus*; *tu nihil invita dices faciesve Minerva*; *mortalia facta peribunt*...; *laudator temporis acti*; *qui studet optatam cursu contingere metam, multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit*... Ha ezeket az „arany mondásokat” felelevenítjük, máris sejthetjük, miért tartozott az *Ars poetica* — az igazat mosolyogva megmondó szatírákkal és a *coelestis sapientia* útjára vezérlő levelekkel egyetemben — a *libri principales*-hez,³⁸ szemben a „kevésbé használatos” (*minus usuales*) lírai könyvekkel: mert bőséggel szolgáltatták az épülés példáit. Láttuk, hogy ezek az összefüggésükből kiragadott, akárhányszor értelmükből kiforgatott idézetek használhatónak bizonyultak fogalmazási, levélírási, általában stilisztikai, de főképp retorikai vezérfonalnak; indokolásul hivatkozhattak rájuk teológusok, jogászok, a képzőművészetek aktív művelői és teoretikusai is; csak idő és alkalom kérdése volt, hogy az egész *levél* tevőlegesen bábáskodjék az újkori poétika megszületésénél.

Marco Girolamo Vida *Poetica*-jának három könyve (1527) joggal él a közudatban úgy, mint a horatiusi *Ars poetica* 16. századi folytatója és az utána elsokasodó *ars poetica*-k kiindulási pontja. Ed. Stemplinger³⁹ — K. Borinski nyomán — nem a legtalálóbban jellemzi: „Amiképpen Horatius a maga *Ars*

³⁷ I. m. 134 skk.

³⁸ Vö. Ed. Stemplinger, i. m. 50 (Hugo von Trimberg „*Registrum auctorum*”-ából).

³⁹ I. m. 98; K. Borinski, i. m. 208 sk.

poetica-ját a Pisóknak ajánlotta, úgy ajánlotta Vida a magáét a túszként V. Károly udvarában időző dauphinnek; Horatius példaképe Homéros, Vidáé Vergilius; Horatius elsősorban a tragédia fontosságát hangoztatta, Vida az eposzt, mint a reneszánsz költészet koronáját; Horatiusszal egyezően állítja szembe a képzelet túlburjánzásával Vida is a józan értelmet és az önbírálatot, s jelenti ki a természet ábrázolását, vagyis a helyes jellemrajzot a költészet fő tárgyának.⁴⁰ Itt még csak egyet: az Enciclopedia Italiana cikkírója — érdekes módon — főleg abban látta jelentőségét, hogy „még szilárdan kitart a latinság kultusza mellett, szemben a hovatovább mindent elárasztó hellénizmussal” (vagyis az arisztotelészi műelmélet átmeneti felülkerekedésével).

B. Weinberg⁴¹ külön fejezetet szentelt neki, mint „az első új *ars poetica*-nak”, amelyben persze „még nincs nyoma a platóni és arisztotelészi hagyomány megtermékenyítő eszméinek”. Vida teljesítménye mindenestre egyszerűbb, kevésbé filozofikus, mint a például vett horatiusi levél; gondolatmenetét is könnyen összefoglalhatjuk: az I. könyv a költő nevelését tárgyalja a költészet *védelme* jegyében; a II. az *inventio*-t és *dispositio*-t, a III. az *elocutio*-t — vagyis nem a horatiusi *Ars poetica*, hanem a szónoklattani szakértezők hagyományos — cicerói, quintilianusi — receptje szerint. De nem annyira a „tartalom”, mint inkább Vida *attitűdje* érdekes és tanulságos: az adott történelmi helyzetben — II. Gyula hatalmi ambícióinak kihunyásával, X. Leó csillogó reneszánszpápaságának hamaros leáldoztával, a *sacco di Roma* nyomasztó légkörében — az albai püspök nem száll le a Stanzák Parnassusáról, amelynek megalkotásában neki is szakértői része volt, hanem költőket akar nevelni (I 6-):

*Ecquis erit iuvenum, segni qui plebe relicta
sub pedibus, pulchrae laudis succensus amore
ausit inaccessae mecum se credere rupi,
laetae ubi Pierides, cithara dum pulcher Apollo
personat, indulgent choreis et carmina dicunt?*

Költőket akar nevelni, a régiek — prózában Cicero, versben Vergilius — fáradtságos utánzásával. Vannak ugyan szép szavai a „Múzsák és a szent Helikón édes szerelméről” (I 378), a költészet „isten ajándékáról” (I 513 *dona deum Musae: vulgus procul este profani!*), „szent örületéről” (II 363 *sacer furor*) stb., de az *ingenium* és *ars* örök vetélkedésében Vida bizony inkább az *ars*nak nyújtana a pálmát. Poétikájában persze Horatiust utánozza, nem is a Horatiustól lenézett *servum pecus* szellemtelenségével, csak éppen a horatiusi ironia híján, a Piso-levél költőiségének teljes félreismerésével. Vida tankölteménye végképpen hybrid alkotás: hybrid a nyelve (ez az archaizáló, quasi-vergiliusi dikció), hybrid a költészet retorikai alapokon történő elsajátíttatásának gondolata, és legfőképpen hybrid az a mód, ahogyan Vida a horatiusi csevegésből invokációval, kitérésekkel, epilógussal, X. Leó és Italia elsíratásával „felékesített” vergiliusi tankölteményt — afféle epikai igényű, de szónokias *Georgicopoetica*-t — formál. A helyenként szórakoztató, sőt a csemege ízével ható, máshol viszont mosolyra vagy bosszankodásra ingerlő *cento* szövedékében horatiusi darabkák alig kerülköznek (Várdai Béla jegyzeteiben csak a kirívóbbak vannak feltüntetve) — a horatiusi *költészet* sava-borsa hiányzik.

⁴⁰ Vida Jeromos poétikája. Bp. 1900.

⁴¹ I. m. II 715 skk.

Ez azonban az *ars poetica* „műfajával” jár együtt. Wieland — tehát Horatius értője! — jegyezte meg fiatalkori „Erkölcsei leveleinek” későbbi előszavában: „Ahhoz, hogy valaki olyan költői leveleket írjon, mint Horatiusnak kell lennie.” (SW 31, 278.) Fokozott mértékben áll ez a különleges Piso-levéltre. Leszámítva minden leszámítandót, készséggel elismerjük, hogy Vida mégsem méltatlan *archégetés*-e az újkori poétika-irodalomnak. Hosszasan sorolhatnók viszonylagos erényeit, és emeljünk itt ki egyet, amely nem is viszonylagos, hanem feltétlen elismerést érdemel, és amelyet talán még a kiforgatott Horatius is elismerő mosollyal nyugtázna. Ez *versművészete*, amelynek birtokában nemcsak Vergilius, hanem — helyenként — Horatius metrikai bravúrjait is sikerül megszólaltatnia. Tudjuk, hogy Horatius szeretett eljátszani dozsin versfaragó mesterségének titkaival, pl. 263 *non quivis videt inmodulata poemata iudex*, vagy a híres 139. sorban: *parturient montes, nascetur ridiculus mus*. Az egyszótagú *mus* a hexameter végén (a hangsúly előző felborulása után) az egér „nevetséges” kicsinységét érzékelteti — a bejelentés nagyhangúságához képest. Ezt nem értette pl. a Scaliger-hívő Cl. Verdier: „*Horatius . . . in hexametris duriusculus esse videtur. Versus enim ut plurimum inexculte per monosyllabas desinere facit, quo nihil absurdius*” — és idézi a *ridiculus mus*-t, majd általában elmarasztalja a költőt: „*De poetica arte multa praecipit, quae ipse non observat.*”⁴²

Vida az *elocutio* rendszeres tárgyalása közben szól egyebek közt a hangutánzásról, az *aptum* és a *decet* verstani kívánalmairól. Másképp festi a hexameter az erőfeszítést (III 417 *cornua velatarum obvertimus antennarum*), másképp a sietséget (420 *tolle moras, cape saxa manu, cape robora pastor!*); de tudja festeni a zuhanást, lerogyást is (423-):

*immenso cum praecipitans ruit Oceano | nox,
aut cum percussus graviter procumbit humi | bos.*

Folytathatjuk, a vers magáért beszél (425-):

*Cumque etiam requies || rebus | datur, ipsa quoque ultro
carmina paulisper || cursu | cessare videbis
in medio interrupta, || quierunt | cum freta ponti . . .
Quid dicam, | senior cum || telum imbelle sine ictu
invalidus | iacit et || defectis viribus aeger?*

(Mindez Várdai Béla, de még Bede Anna — különben jó — fordításában is teljességgel elsikkad.) Látjuk, érezzük: Vida *érzékelt*e a vergiliusi és horatiusi versművészet finomságait és megpróbálta érzékeltetni is.

A 16. századi *Ars poetica*- (majd Aristotelés-) kommentárok és rendszeres poétikák ismertetése B. Weinberg monográfiájának két vaskos kötetét tölti meg. Az érdeklődő itt világos képet kap a fejlődés menetéről, legfeljebb azzal az érzéssel teszi le a könyvet, hogy a rendszerezés — tetszetősen tagolt fejezetekre osztva, *clare et distincte* megírt konklúziókkal — esetleg rendszeresebb, mint ez a rengeteggé duzzadt adattömkeleg. Mindenesetre jó érzés látni egy *műfajnak* — tudományágnak — ezt a kiterelvényesedését, és benne — az *embarras de richesse* ellenére — az emberi szellem rendteremtési vágyát.

*

⁴² *In auctores . . . antiquos potissimum censio*, 1586, p. 87; idézi Ed. Stemplinger, 84.

Nem panaszkodhatik ilyen *embarras de richesse* miatt az, aki a horatiusi *Ars poetica* magyarországi utókorának itt számbajövő mozzanatait összegezni akarná. A hazai Horatius-kutatás⁴³ az *Ars poetica* meglepően gazdag ismeretét mutatta ki latin nyelvű irodalmunk legelső termékeitől kezdve. Ez persze nem azt jelenti, amire annak idején Deér József gondolt,⁴⁴ hogy ti. első szent királyunk tiszteletre méltó klasszika-filológiai ismeretekkel rendelkezett, hanem hogy a magyarság Nyugatról kapott szellemi poggyászában a horatiusi *dictumok* kezdettől fogva ott voltak, ezek a *dictumok* pedig elsősorban a *sermo*-k — köztük a *Piso*-levél — épületes soraiból kerültek ki. A morális célzat mellett hovatovább a stilisztikai igény jelentkezését, filozófiai és irodalomelméleti kérdések felvetését is konstatálhatjuk. Mátyás udvarában mindenesetre vitatják a *poeticum decorum* kérdését, és Galeotto (c. 21) az *Ars poetica* 316. sorának (*reddere personae scit convenientia cuique*) közbeszövésével dokumentálja a király bölcsességét. Egy 1504-ből származó budai levél írója az egyházi kíváncsalmak és a „költői szabadság” ellentétével kapcsolatban a horatiusi *quidlibet audendi potestas*-ra hivatkozik. Laskai Osvát a „*Gemma fidei*” előszavában ugyanígy az *Ars poetica* klasszikus megfogalmazásához folyamodik: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*, majd Pesti Gábor műfordítói eljárásának elvéül teszi Aesopusának címlapjára a horatiusi mottót: *nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres*.

Közben igazítsuk ki irodalomtörténeti kutatásunknak egy megrögzött tévedését is: Eck Bálint nem írt *Ars poetica*-kommentárt („*De versificandi arte*” szerkesztett opusculumában — Gracchoviae, 1521 — mindössze a „*De poeticae artis praeceptis*” c. fejezet kezdőlapjának alján — megtévesztő helyen — olvasható Horatius neve: *Sic Horatius res varias concinne effinxit*), és 1522. évi állítólagos *Epistulae*-kiadása is tisztázatlan. Felderítendő Adrianus Wolphardus *Ars poetica*-kiadása is (*Q. H. Flacci de divina poetarum arte . . . opus ad Pisones . . .*, Viennae 1522), amelyről klasszika-filológiánk eddig nem vett tudomást.⁴⁵

Másik megjegyzésemet önkritikának is szánhatom: Sambucus *Ars poetica*-kommentárjának (*Ars poetica Horatii, et in eam paraphrasis et παρὰ-βολαί*, Antverpia 1564) sajnálatos feldolgozatlansága a Horatius-kutatók lelkiismeretét is terheli. Pedig ez a mű, amelyet Sambucus 1562-ben — Genovában — írt, az akkori legmodernebb szakirodalom (Vida, Scaliger, Robortello, Budé, D'Aurat, Sannazaro stb.) alapos ismeretét tükrözi, és a kommentár fejtegetései Sambucust a kérdésekben járatos, esztétikai és irodalomelméleti érzékkel, józan ítélőképességgel megáldott litterátornak mutatják.

Lezárásul Telegdi Miklósnak Bornemisza Péter „Fejtegetés”-ére adott — felekezeti szempontból nézve elfogult, de az irodalom formai érdekére is tekintő — „Felelet”-éből (1580) idézzük: „Egybe zavart” (ti. Bornemisza könyve), „mint amaz sok állatoknak tagjaiból egybe ragattatott kép, melyről Horatius ír *de arte poetica*”. Remélem, hogy t. hallgatóim az *Ars poetica*-nak ezt a képet bírálatként nem fogják Bornemisza egykori kutatójának most elhangzott fejtegetéseire is alkalmazni.

⁴³ Jirka (Györkösy) Alajos, Horatius és a m. szellemi élet. A bp.-i gyak. gimn. 1934/35. évi ért.; (Trencsényi-) Waldapfel Imre, *Horatius noster*. Bp. 1935 (3. kiad. 1943); Borzsák L., Kísérőtanulmány a Corvina kétnyelvű Hor.-ához (Bp. 1961), 31 skk.

⁴⁴ Századok 76 (1942) 438.

⁴⁵ Csuk Ernuszt Johanna disszertációjában (A. W. Bp. 1939, 41. l.) találtam említve, de a Denistől (Wiener Buchdruckergesch., No. 231) megjelölt könyvtárakban neki sem sikerült előkerítenie.

Marsilio Ficino a zene gyógyító hatalmáról

RITOÓK ZSIGMONDNÉ

...„Nézd, arany köröcskék
Sűrűn borítják a menny boltozatját:
S nem láthatsz ott oly kicsi csillagot,
Mely míg mozog, ne zengne mint egy angyal,
A csillogószemű kerubok karában.
A nem múltó lelkek összhangja ez,
De míg ez a veszendő sárgunya
Takarja durván, addig meg se halljuk.
... Mondják így mozgatott meg
Orpheus fákat, köveket, folyókat:
Mert minden kemény és konok dühöt
A zene megszelídít egy időre.
Az ember, aki legbelül zenétlen
S nem hat rá édes hangok egyezése:
Az kész az árulásra, taktikára,
S szelleme tompa, mint az éjszaka
S érzelme komor, mint az Erebus.
(Shakespeare: A velencei kalmár.
Vas István ford.)

Majd a csöndes nyári éjben az égbolt sátorán sziporkázó csillagok, a szférák világa földi fül számára nem érzékelhető zenéjének evilági mása csendül föl, hogy annyi bonyodalom után, a földi világ egy kiszakított darabján visszaállítsa az egész világegyetemben uralkodó harmóniát. Ez a zene úzi el a bűt a balsejtelmektől gyötört, melankólikus velencei kalmár homlokáról is. Shakespeare Pythagoras kései tanítványául szegődött e darabban.

Iamblichos őrizte meg a legteljesebben a pythagoreusok idevágó nézeteit. Szerinte Pythagoras azt tanította, hogy bizonyos dallamok és ritmusok révén az emberi jellemek és szenvedélyek gyógyulása következik be, a lélek harmóniái összerendeződnek úgy, amint kezdetben voltak. A dallamokkal ellenkezőjére fordította a lélek szenvedélyeit, a szomorúságot, haragot, részvétet, vetélkedést, félelmet, mindenféle vágyakat, indulatokat. Ezeket megfelelő dallamok segítségével visszatérítette az erény útjára. Mikor tanítványai esti álomra voltak térőben, megszabadította őket a nap zavaraitól és belső bajaiktól, megtisztította hullámverte gondolkodóképességüket, s odahatott, hogy édesdeden aludjanak. Mikor azután ágyukból fölkeltek, eltávolította belőlük az éjszakai kábultságot, bágyadtságot, ellustulást bizonyos sajátos jellegű énekek és dallamok révén, melyeket pusztán csak lantpengetéssel illetőleg énekléssel adtak elő. Meggyőződése szerint a zene is sokban hozzájárul az egészséghez, ha valaki azt megfelelő módokon használja fel. A zene révén történő gyógyítást tisztításnak (katharsis) nevezte. Voltak bizonyos dallamok, melyek a lélek indulatai ellen voltak alkotva, így elkedvetlenedés és a lélek mardosásai ellen, ezeket igen hatásos segítségnek tartotta, voltak

mások harag és indulatok ellen, de kitalálták a dallamok egy külön fajtáját a vágyak ellen is. A táncokat szintén felhasználták. De felhasználta a lélek gyógyítása céljára Homérosz és Hésziodosz kiválasztott verseit is. Megtörtént, hogy bizonyos szenvedélyeket és betegségeket, mint mondják, a szó szoros értelmében ráénekelve gyógyított meg. Így Pythagorasz igen sokféleképpen tette lehetővé az emberi élet és erkölcsök zene útján való megjobbítását. Így hagyta ránk Iamblichos Pythagoras tanítását.¹

A zene hatására az eredeti harmonikus helyzetébe rendeződő lélekről szóló tanítás a pythagoreus orvostudomány egyensúlyelméletén nyugszik. Szerintük ugyanis az emberi test (és lélek) akkor egészséges, ha a bennük levő ellentétes elemek egyensúlyban (isonomia) vannak, bármelyik alkotó elem „monarchiája” betegséget okoz.²

Pythagoraszról tanítványai azt tartották, hogy egyedül ő hallhatta meg az égitestek súrlódásából keletkező „szférák zenéjét”, amely a legteljesebb zenei arány alapján elrendezett zúgások telt és dús dallama, a tökéletes harmonia. Ez a „musica mundana”, amelyet a „musica humana” utánózni törekszik.

Ez a pythagoreus tanítás öröklődött és színeződött azután tovább, magába olvasztva a filozófiából, elsősorban az újplatonizmusból és a keresztény teológiából mindazon elemeket, amelyek az adott keretbe illettek. A szférák zenéjével foglalkozó cicerói *Somnium Scipionis*-hoz Macrobius írt a 3–4. század fordulóján kommentárt. Szerinte az evilági testbe születő lélek magával hozza az égi zene emlékezetét, azét a zenéét, amelynek valaha részese volt. Ezért tudja a zene a lélek megnyilvánulásait irányítani: érzelmeket, haragot indít és lecsendesít, álmot vagy gondot ad, és ugyanazokat el is veszi, a beteg testet pedig meggyógyítja. A megholt léleknek megkönnyíti az égi hazába való, valóban hazajutást. Ezért szokásos a legtöbb népnél, a primitív népeknél is az éneklés a temetéskor.³

Egy századdal később Boethius azt tanítja, hogy lelkünk és a muzsika ugyanazon arány (proportio) alapján épül föl. Ezért érhetjük el a zenével a kívánt hatást. Szomorúságra indít, már régtől fogva ezért kísérte a temetési menetet zene. De meg is nyugtathat: az anyák ezért énekelnek kisgyermeküknek.⁴

A világegyetemet egyetlen tökéletes gömbnek föltételező középkori elmélet szerint a szférák zenéje együtt zeng az üdvözültek és angyalok karával. „Hinc beatorum iubilus et cantus angelici atque illa coelestis harmonia, quam Pythagoras ponit” — mondja Petrarca a zene édességéről szóló fejtegetésében.⁵

Iamblichos is, a Macrobius kommentálta *Somnium Scipionis* is alapvető kézikönyve lett a firenzei platonizmusnak.

Marsilio Ficino szerint az égitestek mozgása következtében létrejövő égi muzsikának lelkünk egykor részese volt. Majd azt mondja, hogy a lélek

¹ Iamblichos: Vita Pyth. 64–67 és 110.

² Alkmaion. VS 24 B 4.

³ Macrobius: Comm. ad Ciceronis *Somnium Scipionis* II. 3.

⁴ Boethius: De musica I. A szabad művészetekkel foglalkozó középkori szerzők mind tárgyalják a „vis musicae”-t, gondolatról gondolatra, sőt mondatról mondatra ismételve az öröklött elméletet. Így a sokat idézett Martianus *Capella* is (De nuptiis philologiae et Mercurii IX.). Csak azokat a teoretikusokat emlitem, akik a témát új színekkel gazdagították.

⁵ Petrarca: De remediis utriusque fortunae I. 23.

és a test valami természetes arány (proportio) következtében összhangban vannak. Viszont ugyanilyen összhang van a lélek egyes részei és a test egyes részei között is. Platon és Arisztotelész tanúsítják, hogy a lélek összhangjában a komoly zene állítja helyre. Ezt Ficino maga is többször megtapasztalta. A test részeivel ugyanezt viszont az orvosság teszi. De mivel a lélek és a test között a fent említett megegyezés van, könnyen lehet ugyanazzal az összhanggal mindkettőre hatni. Ezt tette többek között Dávid király is a megháborodott Saullal, így járt el Pythagoras is, ezt gyakorolta Ficino is. Aki a pythagoreusoktól és a platonistáktól megtanulta, hogy az egész világegyetemen de az egyes élőlények lelke és teste is zenei törvényszerűségek szerint épül fel és a szentírásból megtanulta, hogy Isten mindent „in numero, pondere, mensura” rendezett el, az nem csodálkozik a harmóniának minden élőlény fölötti hatalmán. Amikor valaki zenél, akkor a muzsika a lélekből indul ki, innen jut el a fantáziába, majd hangzás formájában külső formát is nyer. Az éneket az ujjak mozgása vagy az egész test gimnasztikája, a tánc kíséri. A lélekből induló zenének ez az útja a test valamennyi részéig. A szónokok, költők, festők, szobrászok, építészek műveikben valamennyien ezt utánozzák.⁶

Ficino szerint tehát a világegyetemből hangzó muzsikára az emberi lélekben rejlő hasonló harmónia rezonál. Ennek külső megnyilvánulása ihleti a művészt, hogy az arányoknak a látható világában való harmóniáját szóban, kőben, fában vagy a festővásznon visszaadja. Ez a reneszánsz művészet célja és hitvallásának — egyik — megfogalmazása is.

A firenzei akadémia minden tagja muzsikált. Ficino lantját Orfeusz alakja díszítette, a varázsos dalnoké, akinek hangszerén a hét húr a szférák számával egyezett. Akinek kezében a „vis musicae” először tette azt a csodát, amelyet a reneszánsz művészet és irodalom oly sokszor megformált. A legcsodálatosabban talán Luca Signorelli: a sudár, légies, földet csak épp érintő, szinte lebegő, zenélő Orfeusz alakja tökéletes egyensúlyban van a kép majdl egész felületét betöltő, gomolygó, meggörbedt, földhözragadt, csupahús-szenvedő alakok tömegével.⁷

Mint gyakorló orvos, Ficino többször is megemlékezik arról a csodálatos hatásról, amelyet betegein a zenével elért. X. Leo, a Medici pápa egykorú életrajzírója följegyezte, hogy a testében, lelkében beteg fiatal reneszánsz uralkodó udvarában állandóan szólt a zene. Életét kívánta ezzel meghosszabbítani. L. G. Giraldi sokszor volt tanúja ugyanebben a pápai udvarban a zene hatására történt gyógyulásoknak.⁸

Elsősorban a melankóliát gyógyították így, a Saturnus csillagképe alatt született, magába mélyedő filozófusok betegségét. Ficino Platont is, magát is közéjük sorolta. Dürer, ha a fiatal művész a túlterheléstől búskomorrá vált, zenét javasolt ellenszerül. Mantegna Melancholiát ábrázoló egyik festményén a magába roskadt alak előtt puttók zenélnek. És, hogy a kört, vagy ha úgy tetszik, a gömböt bezárjuk: Leonardo egy élőképet szerkesztett Lodovico il

⁶ Ficino a kedves témával sok helyütt foglalkozik. Elsősorban: *De vita triplici* III. 2. és 22., valamint *Epistola ad A. Canigiani*, továbbá: *Excerpta ex Graecis Procli commentariis in Alcibiadem Platonis primum* (passim).

⁷ Chastel A.: *Marsile Ficin et l'art*. Genève, 1954. A. Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, 1959.

⁸ Roscoe, W.: *Leben und Regierung des Papst Leo X.* Wien, 1818. 3. Theil 620. és 629. L. G. Gyraldus: *Opera*. Basel, 1580. T. 2. 348.

Moro udvarában, amely a világegyetemet ábrázolta. A felmerülő bolygókat egy-egy énekes jelenítette meg. Mútermében, Vasari szerint, zene szólt, hogy modelljeiből a bűt elűzze. Valójában a Ficino fogalmazta egyetemes harmóniát kívánta ezzel elérni. Van olyan hagyomány is, hogy Mona Lisa, a gyermekét gyászoló anya vonásai is a zene bűvös hatalmáról tanúskodnak.⁹

Az eszme művészi megvalósulása itt éri el a csúcsot. Amit a 16. században e kérdésben még mondanak — Beroaldótól Shakespear-ig — az csak ismétlés vagy aprópénzre váltás. Shakespeare esetében pedig már csak a múlt visszhangja, egy megdöntött világkép reminiszenciája.

Giordano Bruno számára már szűk a kristálygömb határolta tér:

„Biztos szárnyam feszítem hát a légnek,
Üveg- s kristályburok nem rémitőim:
Egeken át török a végtelenbe.”

(Hegyi Gy. ford.)

Csakhoggy, amikor a szárnyaló szellem a végtelenbe tört, áttörte azt az üvegszerű gömböt, amely óvón ölelte körül a földet, és megbomlott ezzel a harmónia, örökre elhallgatott a szférák zenéje. A földi zene többé már nem az égi mása, hanem a világmindenségben magára maradt ember örömének vagy fájdalmának kifejezője lett.

⁹ Klibansky R.—Panofsky E.—Saxl F.: Saturn and Melancholy. Cambridge, 1964.
Ch. de Tolnay: The Music of the Univers. The Journal of the Walkers Art Gallery 6 (1943)
103. Zoltai Dénes: A zeneesztétika története I. Éthosz és affektus. 2. kiad. Bp. 1961 108.

A humanista elégia és epigramma az egykorú elmélet tükrében

MERÉNYI LÁSZLÓ

„...in epigrammata quia breve est, intelligentia nostra simul omnia concipit, et oculi uno aspectu parvam picturam totam hauriunt.” Azaz: „az epigrammában, mivel rövid, értelmünk egyszerre ragad meg mindent, a szemünk egyetlen pillantással isszák föl a csöppnyi festményt” — írja Jacobus Pontanus.

Valami efféle lenne a dolga az ilyen rövid kis referátumnak is: kerekded képet festeni e két, a reneszánsz elméletekben meglehetősen perifériára szorult műfajról, az elégiáról és az epigrammáról. Az első reneszánsz teoretikus, akinél az elégia kérdése izgalmasan vetődik fel, Bernardino Tomitano. Értekezésében (*Ragionamenti della lingua toscana*, 1545) a tragédia és a komédia megkülönböztetésekor etikai distinkcióból indul ki (itt erényes, kitűnő — ott bűnös vagy legalábbis közönséges emberek cselekszenek), de aztán e különbség megkülönböztetése során visszacsúszik a retorika szférájába: éppoly megható módon utánozza az elégia is a szenvedéseket, s csal ki könnyet a szemünkből, mint a tragédia. Egészében arra bizonyosság fejtetése, hogyan használták 1545-ben Arisztotelészt anélkül, hogy szellemét megértették volna, mondja Bernard Weinberg (*A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, 385).

Francesco Robortello értekezéssorozatának (*In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, 1548) utolsó darabját (*De elegia*) szenteli az elégiának. Ez a munka is Arisztotelész felfedezésének időszakára esik, de mivel a Mester nem tárgyalta az elégiát, ő pedig képtelen elméletét e műfajra alkalmazni, munkája a hagyományos sorrendet követi: honnan ered a műfaj, mi a célja, anyaga, s milyen mesterségbeli tudást kíván. Eredeteként a kóruséneklést és táncolást tünteti fel, amelynek szinte bármilyen téma képezheti anyagát, s nehéz bármilyen műfajra visszavezetni. A régi görögök, mondja Diogenes Laertiusra, Démoszthenészre és Arisztotelészre hivatkozva, az elégikus formát törvények lejegyzésére használták, hogy dallamosságuk révén könnyebben megjegyezhetők legyenek. Tyrtaiosz, Theognisz nevét említi, majd Ovidiusét: nála lett a szerelmesek műfaja, olyan ének, amelyet „éjjel, könyörgő hangon a kedves küszöbe előtt énekeltek”. Feltétlenül epikus műfajnak mondja, mert amikor imitál, az imitáció kevert jellegű: narrációt és dialógust egyaránt tartalmaz. A műfaj tökéletes képviselőjének Tibullust tartja.

Giovanni Pietro Capriano ismét morális kategóriák alapján alkotja meg költészettanát (*Della vera poetica*, 1555). Három szempontot érvényesít: 1. a hatásosság tekintetében az epika előkelőbb helyet foglal el, mint a dráma, mert változatosabb, s a tökéletességnek magasabb fokát éri el; 2. a tárgy kiválságát tekintve a komédia a legalacsonyabb rendű a műfajok közül, mert

tárgyát hitvány emberek magánjellegű cselekményei képezik. Fölötte áll a tragédia (kiváló emberek cselekednek benne), s efölé kerül az epika, mert itt ugyancsak kiváló emberek cselekszenek, ám tetteik — s ezért a tragédia fölé helyezés! — népek és nemzetek sorsát döntik el. 3. Végül a harmadik szempont a cselekmény tökéletessége és befejezettsége. Itt foglalkozik a költészet egy alacsonyabb osztályával, azokkal a műfajokkal, amelyeknek csak tökéletlen cselekményük van, s itt említi az elégiát is. Valamennyi nagyobb műfaj, tehát a komédia, a tragédia és az epika is megelőzi ezen a téren.

Amint látjuk tehát, a forma és a cselekmény egysége principiumának emlegetésével Capriano horatianus — de ahogyan ezt kifejti, abból láthatjuk, hogy Arisztotelészt is észben tartja.

Iulius Caesar Scaliger költésztana (*Poetices libri septem*. 1561) ismét a témával áll szoros összefüggésben. Felállít egy hierarchiát: a cselekvő személyek közül a legmagasabbrendűnek az isten — vagy az istenek, aztán a nagyon derék emberek, aztán a hősök, s negyedikként — legalul — a közönséges emberek. Ennek megfelelően a legnemesebb műfajok a himnuszok és a paen. A második helyen a derék emberek dicséretével foglalkozó énekek és ódák, majd a harmadikra az epika kerül: a hősök és más személyek számára. A negyedik helyet a tragédia foglalja el a komédiával. S csak ezek után következik a szatíra, exodos, monodia és az énekek társaságában az elégia és az epigramma.

A műfaj nevét a tragikusoknál sűrűn használt „ἐὶ λεγειν” vagy „ἀὐ το λεγειν”, azaz a „jajgatni” jelentéstől nyerte, szerelmi műfajjá pedig azért válhatott, mert a szerelemben is nagyon gyakori a kesergés, és szinte már a halál az, amit átélünk a viszonzatlan szerelemben. Nem fogadja el azt a magyarázatot, hogy eredeti funkciója a gyász kifejezése lett volna, valamiféle threnosként. Említ olyan esetet (Charitón és Melanippos Athenaeus által feldolgozott történetét), amikor a pentameter megelőzte a hexametert. Amikor pedig arra kerül sor, hogy megjelölje az elégia tárgyát, szinte Balassi egész versrepertoárját felsorolja: e verssel, mondja, a költő megemlékezik a napról, amelyen szerelmét meglátta (dicsérheti, de el is átkozhatja), panaszkodik, könnyörög, fogadkozik, összehasonlítja magát vetélytársával, siránkozik kedvese távolléte miatt, vádolja Venust, Cupidót — vagy saját magát. Scaliger elméletében az a legmegkapóbb, hogy a száraz elméleti szempontok mellett kitűnő és eredeti meglátások is felbukkannak művében.

Tommaso Correa külön kis értekezést szentelt e műfajnak (*De elegia*, 1590). Mielőtt a tárgyra térne, általános költészet-elméletet ad, amelynek három fő tényezője a költő, a vers és a hallgatóság. A jó költő az elismerésre és a dicséretre törekszik, s ezért mindent megtesz, hogy műve rendkívüli, szerkesztettsége elegáns és dicséretes legyen. Az olvasó az, aki mindezt értékeli: csodálja gondolatiságát, harmóniáját, s megtanulja belőle, hogyan is kell közelednie a művészi nagysághoz és kiválósághoz. Éppen ezért nem mindenki válhat jó olvasóvá: a tanulatlan és műveletlen tömeg nem ér fel a művészi nagysághoz. S végül ami magát a költeményt illeti, Correa Horatius előírásaihoz tartja magát. Az ars poetica, mondja, megtanít, „milyen tárgy a megfelelő, milyen szóhasználat és milyen versforma, s arra is, hogy a szavak és a ritmika milyen összekapcsolása kívánatos”. Ilyen előzmények után definiálja az elégiát: „egy gyászos eseményt imitál, amelyet egyenlőtlen ritmusú és megszakított verssorokkal fejez ki.” Hiányzik a meghatározásból, hogy mi módon és milyen hatást elérve teszi ezt. A költőnek, mondja, verzátus ember-

nek kell lennie, aki különbséget tud tenni a köz- és magánügyekben, alakjai eltérő jellemű személyek, s tevékenységük révén az élet legkülönbözőbb területeit kell képviselniük.

Nagy gondot fordít az elégia formai jellemzőire is, s mivel az „alacsony” vagy „egyszerű” stílushoz tartozik, a szereplők beszédének „gyengédnek és tapintatosnak” kell lennie. „A költemény lelke a ritmus” — mondja még, majd 19 (!) jelzőt sorol fel annak jelölésére, milyen is a hatásos elégia. Csak az első ötöt említem: candida, elegans, levis, aequabilis, tersa — azaz: ragyogó, választékos, könnyed, arányos, csiszolt. Összefoglalva: Correa lényegesen többet foglalkozott magával a költeménnyel, mint az olvasóra gyakorolt hatásával vagy a költővel. Megközelítési módja a legtágabb értelemben Horatiuséhoz áll közel, s a versificatorokat a stílus finomságára inti, és nagyon sok gyakorlati tanáccsal látja el.

Iacobus Pontanus az egyetlen nem-itáliai, akinek elégia-elméletével foglalkozunk. Ismeri és használja mind Robortello, mind pedig Scaliger munkáit. Könyve (*Poeticarum institutionum libri III*, 1594) tehát (nem is titkoltan) compilatio. Az elégiát csupán mint elégikus formát határozza meg (hexameter + pentameter), etimológiáját, illetve kialakulásának folyamatát pedig Scaliger nyomán magyarázza. Merít Robortellóból is, amikor a ritmusban rejlő lehetőségekről ír, hogy ti. a törvényeket először verses formában írták. Sajnálatosnak tartja azonban, hogy nem ismerik szabályait: „Az elégikus beszédnek csiszoltnak kell lennie, könnyednek, szellemesnek, kihegyezettnek, gyengédnek, érzelmekben bővelkedőnek, patetikusnak, kihegyezett szentenciákkal, s nem szabad homályosnak, sem szabadosnak lennie”. Díszei a gyakori panaszzkodások, megszólítások, felkiáltások, szójátékok (ha szellemesek). A formai elemek kidolgozására láthatóan igen nagy gondot fordít, hiszen még hangzásbeli problémákra is kitér, fejtegetései végén pedig külön fejezetet szentel a pentameter használatának, mert műve láthatóan tankönyvnek is készült.

*

Robortello 1548-ban írt munkája (*De epigrammate*) az első, amellyel az epigramma teoretikusairól szólva foglalkozunk. Művét azzal kezdi, hogy a költői műfajok két csoportra oszthatók: hosszabb formájúakra (tragedia, comedia, epopeia, dithyrambus, „legum poesis” — tehát a versezetbe foglalt törvények) és rövidebbekre, mint a satira, epistola, sylva. Az epigramma, mondja, bármelyikhez tartozhat, mert miként a tragédia vagy a komédia kis részben epika, úgy az epigramma is részesül mindkét forma jellegzetességeiből. A közvetlen beszéd, az imitáció, és az elbeszélés, a narráció egyaránt megjelenhet benne. Fejtegetéseit az epigramma eredetével és etimológiájával zárja („inscriptio”).

A továbbiakban azt állítja: az epigramma tárgya minden esetben az lesz, ami annak a műfajnak a jellegzetessége, amelynek „kicsinyített mása”. Azaz: a halálesetekről és gyászos történetekről írott epigrammák a tragédiához állnak közel, a komédiával rokon epigramma pedig elítélendő és nevetséges tárgyat választ, mert célja a nevetetés és a bűn elítélése. E tekintetben Martialist és Catullust állítja példaképül. „Az epigramma a komédiától sem különbözik semmiben, kivéve formáját és azt, ahogyan tárgyat kezel: a komédia bonyolultabb és párbeszédes, ez pedig rövid és egyszerű történetet közöl.” Nagyon alkalmas a pajzánságra, sőt: Martialist és Catullust olvasva az a benyomásunk

támad, hogy csak arra! Merít az eposzeiből is: főként a kiváló férfiak dicséretét, a városokét, folyókét stb.

Fejtegetéseit praktikus tanácsokkal zárja: stílusában legyen kellem és édesség, s mindig legyen kéznél a „sal oratorium”, a szónoki csípősség. Elítéli az akrosztichon és a görög szavak használatát. Van egy remek, bár bővebben nem részletezett kitétele, mely ma is helytálló: „ne a téma legyen a szavak szolgája, hanem gondoskodni kell róla, hogy a szavak kövessék [mindenben] a témát!”

Az előzőekben szoltunk Scaliger irodalomelméletéről általában. Láttuk, hogy mind az elégiáról, mind az epigrammáról meglehetősen lekicsinyléssel nyilatkozik. Így definiálja: „Az epigramma tehát rövid költemény, amely valamely dolgot, személyt vagy tettet röviden fejteget, vagy valamit az előzményekből vezet le.” Sajátsága kiváltképpen a rövidség, csípősség, a szellem és a megszerkesztettség. A két óriás közül ezeket Catullus nem mindig követi, jegyzi meg, de Martialis igen!

Felosztási kísérletében az epigrammákat megírásuk okai szerint osztályozza. Ezek szerint van ítéletet mondó, rábeszélő (ebben szerelmet vagy egyebet kérünk) és dicsérő-ócsárló célzattal írott. Az obszcén témájú epigrammáknak írását is, olvasását is tiltja. Szellemes megoldásokat ajánl: betűcserét, ekhós játékokra hoz példát. A szerelmi epigrammában Catullust, a csipkelődőben Martalist tartja a legnagyobbaknak. Éppúgy ajánlja a csípősséget („sal”), mint Robortello, de — teszi hozzá — ne késztesen rosszindulatú nevetésre az epigramma! Scaliger tehát tudott újítani Robortellóhoz képest: felosztási kísérlete a funkcionális irodalomelmélet egyik korai jelentkezése.

Az elégia teoretikusai között már említett Tommaso Corra 1569-ben elméleti munkát szentelt e műfajnak is (*De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur Libellus*, 1569). Főként az foglalkoztatja, s ez még Scaligerhez képest is új momentum, hogy mi a célja e költeménynek s milyen hatást vált ki. Három észrevételt tesz a költemény és a költő közötti viszonyt illetően. Először is: az epigramma a költőnek dicsőséget szerez, s ezt mint célt a költő állandóan szem előtt tartja. Másodszor: ez azt is jelenti egyben, hogy valamilyen módon hat azokra a személyekre, akikre a dicséret vagy gúny irányul. Ebben áll — teljességgel a horatiusi normák jegyében — az epigramma haszna. Ez a hasznosság meghatározásának is része — ez a meghatározás azonban lényegében alig több, mint Scaligeré, néhány szó eltéréssel. Harmadszor pedig, s talán ez a legfontosabb, hatást gyakorol hallgatóságára, amely csupán olvasott a másokkal történt dolgokról, de nem vett részt az eseményekben. Erről a hatásról Corra bőségesen értekezik, mondván, hogy az epigramma az a műfaj, amely legjobban megragadja hallgatóságát és a lélek legbensőségesebb érzelmeire hat. Ezek az érzelmek igen sokfélék (vágy, gyönyör, csodálkozás, öröm stb.). Igaz, mondja, hogy ezeket az érzelmeket a költészet más fajtái is felkelthetik, de nem oly különleges módon, mint a nagy művészet, szellemességgel, csípősen és röviden megszerkesztett epigramma! Mert „az epigrammában a rövidség gyönyörködtet bennünket, a csattanó izgalmat kelt bennünk, a harmónia megragad bennünket; a gondolatot magunkkal viszzük, a humor pedig hihetelen örömmel jár át bennünket.”

Rengeteg alfaját különbözteti meg: „az epigrammának annyi fajtája van, amennyi azoknak a témáknak a száma, amelyekről szol”. E látszólagos káoszban Scaliger módján teremt rendet, három fő csoportot különítve el: ítéletet mondó, rábeszélő és megnevező (judiciale, deliberativum, epideicticum).

Igazi reneszánsz módon Correa — ugyancsak Horatius útmutatása szerint — foglalkozik azzal is, milyen költői kvalitások szükségesek e műfajhoz. Mindenekelőtt: tehetség és művészi tudás. Az ő szóhasználatával élve: *ingenium* és *imitatio*. Az utóbbin az antik költők követését érti — de nemcsak azokat! Elengedhetetlen a modernké is, mert enélkül nincs siker. A szükség tulajdonságok listája akármely műfajra alkalmazható. Amire mégis több szükség van az epigrammaírónak, az az okosság, szellemesség, hajlékonyság, kritikai véna és az a képesség, hogy felmérje tárgya természetét.

Correa kis értekezése érdekes példája annak, hogyan kell alkalmazni Horatius elveit egy specifikus irodalmi műfajra. Konceptiója a költészet céljáról, szervezett voltának szükségességéről, a költői tehetségről és módszeréről szoros kapcsolatban van az *Ars poetica*-val. Ugyanakkor némely vonása, például a versnek a hallgatóságra gyakorolt hatása és a személyes költői dicsőség keresése kapcsolatba hozza a tágabb retorikai hagyománnyal is.

Már csak Pontanus idézett könyve nézeteinek ismertetése van hátra. Eredetét a hagyományos módon, az *ἐπιγραφεῖν* görög igéből magyarázza, hozzátéve, hogy anyaga szomorú és vidám egyaránt lehet. Definíciója Scaligerét ismétli, felosztása azonban némi kevés eredetiséget mutat: első szempontja Scaligerét követi: egyszerű epigrammák (nincs bennük összehasonlítás) illetve összetettek (ezek az előzményekből levezethetők). A második felosztás tartalmi szempontú és ugyancsak sokban hasonlít Scaligeréhez. Harmadszor a költészet fajai szerint osztja fel, e Robortello nyomán azt állítja, hogy az epigramma mindhárom műfajból (tragédia, komédia, epopeia) merít. Végül negyedik felosztásában ugyancsak tartalmi, illetve cél-elemek dominálnak.

Kitűnő kompiláció tehát Pontanusé, amely a lehető legnagyobb teljességre törekszik. A formai vonásokat elemezve rámutat, hogy a görögök a dialogizáló epigrammát is kedvelték, az ekhós epigrammában viszont a latinok jeleskedtek. Ebben a formában gyakran leoninus keletkezik, s megengedett a hang- és szótagváltás a szó elején is, végén is.

*

Ha a reneszánsz irodalomelméletet ért hatások szempontjából nézzük az elégia elméletének alakulását, az időrend önmagában megtévesztő lehet: Arisztotelész recepcióját követően (Tomitano, Robortello) is, tehát az új elméletek elterjedésének idején (Capriano, Scaliger), sőt után jelentkeznek a horatiusi elméletre támaszkodó megoldások (Correa). Ez a jelenség, amely az epigramma elmélete terén is hasonló tanulságokat nyújt, nyomatékosan figyelmeztet a kis műfajok elméletének meglehetősen konfúz, bonyolult jellegére és historikumára. Fejtegetéseinknek ez lehet az egyik tanulsága.

A másikat e következtetés és az itáliai latin nyelvű költészet folyamatainak összevetése szolgáltatja: a XV. század itáliai latin költőnemzedékére a személyiség uralkodó volta, mondhatnánk: egyeduralma volt a jellemző. Ez a költői személyiségkultusz a XVI. század elején már eltűnik, s megkezdődik a latin nyelvű költészet hanyatlása, a XVII. századra pedig kimerülése Itáliában. Azaz: megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy az *ingenium* fogyatkozása az *ars*-ra helyezte a nagyobb nyomatékot.

Harmadszor (és még mindig a latin nyelvű költészetnél maradva): ez a quattrocento-beli személyiségkultusz, az a törekvés, hogy a költő személyiségjegye rajta legyen a versen, erősen hatott az alkalmi költészet kibon-

takozására. Ennek az epicedium mellett uralkodó formája volt az epigramma. És bár a XVI. század elejétől a világi lírában az addig uralkodó ekloga-forma háttérbe szorul a többnyire ciklikus jellegű, rövid műalkotásokkal szemben, ezzel egyidőben egy ellentétes tendencia is kibomlik: a költői nyelv és verselés terén elhatalmaskodik az utánzó jelleg, a művészileg konzervált, mondhatnánk „készen kapott elemek” felhasználása. Kevés eredeti tehetség van latinból, s a leggyakoribb formává a sok konzervált elemmel dolgozó elégia válik. Ezt erősíti az egyre gyarapodó vallásos költemények megjelenése is, hiszen az „In natalem Christi” típusú karácsonyi elégiák megszáporodnak. Szakadás következik be tehát a világi és vallásos jellegű kis műfajok fejlődésében: divergálnak.

És végül, negyedszer: már a XIII. századtól egymás mellett él latin és olasz nyelvű költészet, és ebből eredően hatnak egymásra, gyengítik vagy erősítik egymást. Erre a bonyolult jelenségre is feltétlenül figyelemmel kell lennünk, amikor az elmélet és gyakorlat viszonyát e két kicsi, a reneszánsz elméletekben oly periférikus helyre szorult műfaj elméleti tükrében vizsgáljuk. Ez a kölcsönhatás azonban jóval bonyolultabb annál, hogysem felvetésén, illetve megemlítésén kívül megvilágítására vállalkozhatnánk.

A természet imitációja és a gyönyörködtetés

(*A reneszánsz elbeszélő próza néhány irodalomelméleti kérdése. François Rabelais*)

GYENIS VILMOS

A reneszánsz irodalomelmélet két sokat vitatott és a korban éppen nem egyértelműen felfogott, de mindenképpen alapvető kategóriáját jelenti egyrészt a természet imitációjának antikvitásra visszamenő problematikája, másrészt a gyönyörködtetésnek mint korabeli irodalmi célkitűzésnek mibenléte. Mindkét témakört ezúttal elsősorban a próza, mégpedig a reneszánsz kor új igényeinek valóraváltásával jelentkező elbeszélő próza, az elméleti jegyek tekintetében még a forrongás állapotában levő széppróza, a horatiusi „musa pedestris”, a „gyalogos múza” kötetlen beszédének összefüggésében érintjük. Vizsgálataink általában a francia reneszánsznak még a középkorral érintkező szakaszára, a két „nagy folyam”-nak határterületére, közelebbről pedig François Rabelais oeuvre-jére irányulnak. Ez a korszak, illetőleg ez az író és műve olyan tényezőket vet fel kitűzött témánk szempontjából, amelyek rendkívül összetetten világítják meg a reneszánsz irodalom elméleti kérdéseit. S mindezt éppen a fogantatás stádiumában, az átalakulás folyamatában érthetjük Rabelais-nél tetten. Itt az elmélet elvont elemei nyomban az írói alkotás gyakorlatával szembesülnek, s mindez alapot ad egyik fő célunkhoz, hogy mi is a kor közkeletű irodalomelméleti tényezőit szembesítsük az azok által is befolyásolt írói, alkotói megvalósulással.

Rabelais művészetében jellegzetesek s mindig is szembetűnőek voltak azok a bonyolult elméleti s gyakorlati összetevők, amelyek a sok tekintetben enigmatikus életműből annyira egymásra hangolva fakadnak. Ugyanakkor elég általánosan elterjedt nézet, hogy amíg Rabelais igen elmélyülten, a reneszánsz magas szintjén foglalkozott az antik világ és saját kora tudományos, ismeretelméleti kérdéseivel, addig csak „hiányosan” vagy „közepesen”, sőt esetleg csupán a múlthoz, a középkorhoz kötődően reagált a művészetteória problematikájára. Bárha téves is ez az egyoldalú álláspont, tény, hogy Rabelais nem írt kimondottan irodalom-, művészetelméleti munkát; s az is kétségtelen, hogy Gargantuája, avagy Pantagreulje — éppen a nagyon is szerteágazó tematika folytán — nem elsősorban esztétikai kérdések beható elemzését juttatja eszünkbe. Ám, ha közelebbről vizsgáljuk mind a műveket, mind az azokhoz írt elől- és utoljáró beszédeket, mind az írói elveket előtáró, kis verses összegzéseket, továbbá fennmaradt leveleit, akkor azt kell látnunk, hogy Rabelais nem csupán ismerte, de nagyon is alaposan felmérte, ki is fejtette az irodalmi s művészi alkotásmódnak mindazon elméleti kérdéseit, amelyekre hangsúlyt helyezni, amelyeket lényegesnek tartva felhasználni akart. Mindezeket, de csak ezeket az elveket szinte programszerűen hirdette,

és minden „jó pantagruelistá”-nak, no meg ellenfeleinek is meggyőzően figyelmebe ajánlotta.¹

Igaz, hogy Rabelais-nél még nyívánvalóan jelen vannak — bár nem eredeti megmerevedett mivoltukban — már a középkorban is ható legfontosabb ars poeticák, mint Horatiusé, „a római költők atyjáé”, vagy éppen Ciceróé. De az is tény és ismert, akár az író életeményeiből, akár a műből, többek között az öreg Gargantua fiához írt sokat idézett leveléből, hogy számára ekkor olyan fordulat került a középpontba, amely irodalomelméletileg is szakítás a múlttal, és amit úgy fejez ki, hogy az újszerű görög stúdiumok nyomán „az isteni jóság visszaadta az írásnak a világosságot s megbecsülést”, állítva továbbá, hogy az eme új ismeretek nélkül „szégyen”, ha valaki tudósnek nevezi magát.²

Rabelais hőse így kevés idő alatt megtanult „minden passzust Arisztoteléstől”, s egybeült is Arisztotelész „autoritása” állt elől a kérdések vizsgálatában. Gargantua továbbá szívesen „gyönyörködött Plutarchos Erkölcstanában, Platon szép páros beszélgetéseiben, Lukianos írásaiban”. Úgy tűnik, hogy Platon az, aki egyfelől a legbecsültebb Rabelais világában — „parmi les hommes le plus illustre” —, másfelől Platon az, aki konkrét irodalomelméleti témában is irányadó: „stílusodat formáld a görögben Platon utánzásával” — (à l'imitation de Platon”) — ajánlja Gargantua fiának az „új” igények valóraváltása érdekében. Rabelais maga is — egyik levele tanúsága szerint — még rövid időre sem nélkülözheti kölcsönadott „Platonját” (Platon-kötetét), mert visszaszerzése érdekében feltűnően szorgoskodik.

Az író igazi példája, közvetlen forrása az alkotásmódban Homérosz, akinek eljárását szinte azonosnak ismeri el a sajátjával: „Jól értette ezt Homérosz is, minden philologusoknak példaképe...” — írja előljáróbeszédében az elbeszélés technikáját illetően — s mégis „egy otromba fráter azt mondja, hogy Homérosz versezetein inkább a bor, mintsem az olaj szaga érzik...” Ő Arisztotelésszel együtt vallja, hogy Homérosz tanította meg a „többieket” eseményábrázolásra, s megvédi őt lekicsinylőivel szemben: „ugyanazt mondja rólam, az én könyveimről is egy semmiházi, de fütyölök rá”.

Rabelais korában az itáliai reneszánsz irodalomelméletnek már rendkívül erős hatása volt érezhető Franciaországban. Mindemellett Rabelais népszerű, hosszabb időtartamú római tartózkodása folytán még közelebb került a széles körben gyűrűző itáliai elméleti irodalomhoz. Jól ismerte többek között a nagyhatású poétikai szerzőt, Giulio Cesare Scaligerót, akinek „lármás”, kisszerű mivoltáról kielégítő tájékoztatást tudott nyújtani atyai barátjának, Erasmusnak. (Kora nagy szellemeihez Erasmus mellett hasonló témában erős szálak fűzték például a francia humanista filológia alapvetőjéhez, Guil-

¹ Pierre Barrière: La vie intellectuelle en France du XVI^e siècle à l'époque contemporaine Paris, 1974. 51—130. — Emile Abry, Charles Andic, Paul Crouzet: Histoire de la littérature Française, Paris, 1947. 72. — Gustave Lanson: Histoire de la littérature française, Paris é. n. Vingtième édition. 249—261. — Ph. Van Tieghem: Histoire des grandes doctrines littéraires en France, Paris, 1950. 11. — A. Bailly: La vie littéraire sous la Renaissance, Paris, 1952. — Klaniczay Tibor: Reneszánsz és barokk, Bpest, 1961. A magyar irodalom reneszánsz korszaka, 7—38. Uő.: A reneszánsz korszakolása és értelmezése, It. 1974. 265—282.

² François Rabelais: Gargantua és Pantagruel (Szemelvények magyarul, Győry János közreadásában) Budapest, 1954. 25—28; 91—92. — A továbbiakban használjuk és idézzük még a következő francia kiadásokat: Edition critique publiée par Abel Lefranc, Paris, 1913. — Edition de Burgand des Marets et Rathery, Paris, 1887. — Edition de Jean Plattard, Paris, 1946. — Oeuvres de Rabelais, Edition „La renaissance du livre” Paris, é. n.

laume Budé-hez is.) Rabelais, mint Jean du Bellay bíboros orvosa, akit Rómába is követett, szoros kapcsolatban állt a főpap ugyanitt intendáns-titkári szerepet betöltő unokaöccsével, Joachim du Bellay-vel, aki a Pléiade reprezentatív teoretikus művét, a „*Défense et illustration . . .*”-t adja majd közre, részben Sperone Speroni ismert irodalomelméleti munkájának reakciójaként. A felvázolható kapcsolatok alapján világos, hogy Rabelais a kor irodalmi és elméleti törekvéseinek közelségében és az itáliai gyakorlat ismeretében, de arra sajátos önállósággal reagálva alkotta meg munkáit.³

A Rabelais-tól érintett művészetelméleti tényezők közül az imitáció esztétikai kategóriájának ismerete és elvszerű alkalmazása érdemel szempontunkból különös figyelmet. Ebben pedig főleg a természet imitációja kap fő hangsúlyt, szoros kapcsolatba hozva azt az alkotás kitűzött céljával, a gyönyörködtetés igényének beteljesítésével. Jól jellemzi mindezt az Elöljáróbeszéd közvetlen, tömör utalása, amely egyesíti e kettős tételt. Eszerint az ábrázolás ne legyen más, mint utánzása, célzatos utánképzése a természetnek a gyönyörűség kiváltása érdekében. („*Les peinturs contrefaictes à plaisir*”). Mielőtt e kettős célkitűzés kifejtésére térnénk, magának az „imitáció”-nak néhány általános kérdését kell tisztáznunk.

Arisztotelésznek az imitációról kifejtett teóriája szerint általában, valamint a köztudatba ivódott nézet szerint „minden művészet alapját a természet utánzása teszi ki”, annál is inkább, mivel a cél abban rejlik, hogy a természeti törvények felismerése nyomán az autonóm létező valóság, az élet ábrázolása, művészi mesterséggel való követése jöhhessen létre. Többen a szaktudomány művelői közül vitatták ezt a tételt és rögzítették, hogy Arisztotelésznel az „imitáció”, avagy a „mimesis” azaz a művészi ábrázolás, megjelenítés, bemutatás nem jelenti elsődlegesen a „természet” utánzását, sőt eszerint az író törekvése inkább csak az emberre, az ember életének ábrázolására, a jellemek, a szenvedélyek és tettek formálására irányul. Igaz, maga Arisztotelész sem teljesen egyértelmű ebben a kérdésben, s emiatt is kerülhetett sor azokra a korban ismételt felbukkanó kérdésfeltevésekre, miszerint vajon a költő az élet teljességét, a természet egészét képes-e visszaadni utánzásával, avagy tevékenysége elsősorban csak az emberre irányul? A reneszánsz irodalmi gyakorlat jó része, beleértve Rabelais-t is, úgy reagál e kérdéskörre — akár Arisztotelész „félreértése”, akár elveinek tudatos és a kortól megszabott célirányos megváltoztatása folytán —, hogy a kizárólag emberre szűkített felfogás nem állhatja meg a helyét, mégha a „homo” középponti szerepét elvitathatatlannak tarja is. A „homo” mellett azonban a „humanizmus” tágabb kategóriának bizonyul: az embernek szélesebb kapcsolatát tételezi fel ugyanis a természettel, s nem hogy szűkíténé, de éppen tágítani akarja azt, mert hisz az embert is a nagy egésznek, a teljes természeti valóságnak részeként fogja fel.⁴

Az imitáció fogalma ekkorra már értelemszerűen inkább fejezi ki a teljesebb, természetet is átfogó utánzást. Éppen ezért úgy véljük, hogy az

³ H. Gambier: *Italie et renaissance poétique en France. La renaissance poétique en France au XVI^e siècle et l'influence de l'Italie*, Padoue, 1936. 22. — Koltay-Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz irodalomelmélete*, Budapest, 1970. 428.

⁴ Arisztotelész: *Poetika* (Fordította Sarkady János, az utószót írta Nádor György. Bpest, 1963. 6–7 és 97. — Henri Benac: *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1974. 203. — Bán Imre: *A barokk*. (Bevezető) 31–32. — Koltay-Kastner Jenő: *Az olasz reneszánsz . . . i. m.* Az olasz reneszánsz irodalomelmélet története (Utószó gyanánt) 395. — Bán Imre — bevezető tanulmánya az idézett Koltay-Kastner kötethez; „Az olasz reneszánsz irodalomelmélete” címmel, 11, 17 és 32.

„imitáció”-tól fokozatosan különválasztódik tartalmában a „mimezis”. Ez az oka, hogy nem is igen használják e két fogalmat ekkor már azonos értelemben. A „mimezis” redukálódik az ember utánzására, míg az „imitáció” általánosabb, a teljesebb élet ábrázolására utal, többek között a „természetet” is ideértve. (Ilyen értelemben használatosak az említett kifejezések általában Európa-szerte; de még nálunk is Szenci Molnár Albert szótára így adja meg értelmüket: „Imitáció, azaz követés”; „Mimezis, azaz más ember erköltséinek és szólásainak követése, mutatása, kiformalása”).⁵

A természet ugyanekkor nem csupán a világnak egyazon elhatárolható része, amely „örök” és eleve meghatározott törvényeknek engedelmeskedik és nem gondolkodik, de abba beletartozik egymásra hatásban, összefonódásban az ember is, aki ugyan gondolkodó, és nem örök (halandó), de mégis materiális, fizikai és fiziológiai lényében a szűkebb természettől meghatározott. Innét is adódik a jellegzetes reneszánsz természetmegismerési vágy, az annyira karakterisztikus tudásszomj fizikai és morális értelemben. Ez orvosi, természeti, nevelési, szociológiai stb. kérdésekben való tisztánlátás feltételezi a természet és a gondolkodó ember problémáinak összefonódását, s így a reneszánsz irodalmi ábrázolás is új helyzet elé kerül; az emberi élet és a természet imitációja szétválaszthatatlanná válik, ezer és ezer szál fűzi össze a kettőt, ami miatt az e témáról nyilatkozó korabeli írók nagyobb része ebben az értelemben húzza alá a természet imitációjának fontosságát. Francesco Robertello például kiemeli, hogy a költői mesterség célja „mindenféle emberi cselekvés, mindenféle érzelm, mindenféle élő és élettelen dolgok megjelenítése, leírása, utánzása, ami végre is gyönyörködtetéshez vezet”. Még pontosabban fejezi ki ezt Aretino, midőn állítja, hogy „maga a természet, amelynek egyszerűségét szolgálom titkárként, ez mondja nekem tollba azt, amit alkotok”. E tétel megfogalmazása található Leonardo da Vinci-nél is: „A festészet néma költészet, a költészet pedig vak festészet, de egyik is, másik is a természetet utánozza a maga képességei szerint”. Martin Opitz pedig már az alkotásmódra vonatkozó poentírozással toldja meg a természet utánzásának ez időre már bevett tételét: „az egész költészet a természet utánzásában áll, s a dolgokat nem úgy írja le, amint vannak, hanem inkább ahogyan lehetnének.”⁶

Mint ez utóbbi utalás kiemeli, a „természet” utánzása nem valami mechanikus folyamat, ami pusztán a természet naiv megközelítését jelenti. E tekintetben a „sans art et sans doctrine” elve, a naturalisztikus egyoldalúság nemcsak, hogy távoltartott a reneszánsz tudatos alkotóinál, de azt egyenesen a múlt meghaladott jelenségeként tartják számon. Még Clément Marotnak sem ok nélkül róják fel ezt a költészetében meglévő sajátosságot. Ugyanakkor a múlt hagyományában, még a középkor eljárásában sem általánosíthatunk, mert ott sem teljesen egyoldalú a természetábrázolási törekvés; a horatiusi elvekből fakadóan a természet követése, művészi gyakorlata nem volt doktrína nélkül (pl. Dante természet-imitációja), de mindehhez képest a reneszánsz kor döntő változást hozott.

A természet mélyebb megismerésének korban ható igen erős igényéből és a már új felismerésekből következik, hogy nem kielégítőek az eddigi vallási,

⁵ Dictionarium Latino-Hungaricum, 1767-i kiadás 287 és 358.

⁶ Az idézett olasz reneszánsz irodalomelméleti gyűjteményből (Koltay-Kastner . . .): Francesco Robertello 201; Girolamo Fracastaro 241; Leonardo da Vinci 344; Pietro Aretino 346—349; Továbbá Bán Imre Barokk gyűjteményéből i. m.: Martin Opitz 78.

politikai, művészeti stb. diszciplínák, de szükségessé válik a természet törvényszerűségeinek szélesebb alapon történő kutatása is. A természet céltudatos vizsgálata nyomán felmutatott új törvények pedig szükségszerűen megkérdőjelezzik a megelőzően kiépült vallási, politikai stb. tézisek nem egy lényeges pontját. Így az irodalomra vonatkozó elméleti tételekben is, köztük a természet ábrázolásának hagyományos mikéntjében is döntő mértékű módosulások következnek be. Amit Gargantua szigorú, de egyszerű igényként írt elő fia tanulmányaihoz, miszerint „akarom, hogy a természet dolgainak ismeretére kíváncsisággal szenteld magadat”, az Rabelais művészetében széles távlatokat kap. Így írt: „A természet adja a sóvárgást, a bírni akarást, a vágyat, hogy tudjunk és hogy tanuljunk: ne csak a jelen dolgait, de a jövőét is, miáltal a tudás és ismeret egy magasabb rendű és csodálatos tökéletességre visz.” Rabelais, az orvos, a filozófus, a természettudós és az író már egy teljesebb embert képes felmutatni, akit is közel materiális-szenzualista igénnyel tud egységben láttatni az eleddig széttöredezett ismeretlenség helyén. A természettudós és művész együttesen van jelen: életműve a természet világának és az emberi életnek grandiózus összekapcsolása, magas szintű kifejezése.⁷

Más dolog azonban ismerni a természet jelenségeit és ismét más dolog azokat megfelelő művészi, irodalmi módon visszaadni. Rabelais mint a természet tolmácsolója, a minden egyes tényezőjében megismerni akart természeti jelenséget eleve a szépség, a gyönyörűség oldaláról nézi: „Mely vonzódás az elementumok között — írja —, mint gyönyörködik a természet az ő munkáiban és szülötteiben!” — s hozzáteszi, hogy „a természet követése megadja jutalmát örömben, vígságban és gyönyörűségben”. A szépségnek és harmóniának genezisé, kiindulási alapját is a természetben ismeri fel: „Phisis (azaz a természet) szüli a szépséget és harmóniát; az „Antiphisis (a természetellenesség) világrahozza a pilises, kámszás, csuhás, pápás fajzatot, a démoniákusokat, a Genfben gazkodó Calvinokat . . . a szemforgatókat, képmutatókat, valamint az egyéb torz és rút szörnyetegeket a természetnek ellenére”.⁸

Rabelais amellett, hogy lerakja alapjait a természet középkorival szembeni, észre apelláló „antichretien”-nek kultuszát, hevesen támadja mindazokat, akik bármely nemesnek tűnő ürüggyel e valóságos természetábrázolásnak deformálására képesek csak vállalkozni. Míg sok más kortársánál a természet csak kulissza, nála teljes és élő valóság.

A felismert új természeti törvények más, megváltozott helyzet elé állítják az író alkotásmódjában: nem járhatók már azok a kiépült szabályoktól, antik példáktól meghatározott utak, amelyeket eddig alapmértékű hasznáhattak. A különböző doktrínák egyszeriben zavarossá, összekeveredettekkel váltak, lehetetlen már alkalmazkodni azokhoz. Rabelais maga sem építhet ki még új rendszert, mert ahogy az új és új ismeretek a természet megismerésében fokról fokra adva lesznek, ugyanúgy az ábrázolás szabályainak is változniuk kell. Nem kötheti magát a friss, de ismét csak megmerevedő regulákhoz sem, s szerinte legfeljebb csak maga az alkotás folyamata születtetheti az új teória elveit. Ilyen irányú meglátásaiban, művészi gyakorlatában rokonságban van a nagy reneszánsz alkotókkal, Boccaccióval, Leonardo da Vinci-

⁷ R. Lenoble: *Histoire de l'idée de nature „L'Evolution de l'Humanité”* Paris, 1969. — Gargantua és Pantagruel i. m. 40, 92, 130–131, 134, 203. — Edition de Rabelais par Burgand . . i. m. II. 605. — G. Lanson: i. m. 258–261. — A szenzualista felfogás korai meglétéhez. Vö.: Süpek Ottó idevágó kutatásait, melyről szíves szóbeli közlését ezúton is köszönöm.

⁸ Gargantua és Pantagruel, i. m. 129–131; 203.

vel stb. Aretino például így ír e téma kapcsán: „A természet vidáman nevető cimbora, a mesterség pedig tetű, amelynek szüksége van, hogy valamibe csimpaszkodjék.”⁹

Rabelais felfogásának alapsajátossága, hogy víg materializmusával elsősorban a skolasztika szócsavaróival, elmélkedőivel, a pedánsokkal, a pedánskodókkal és álcázókkal szegül szembe ellenállhatatlanul. Remekül szórakozik például a sorbonne-i „tudós-ékeesszólás” paródiájával. De ezen túlmenően az is világosan kiderül írásaiból, hogy nem kevésbé kíméletes korának új okvetetlenkedőivel, vaskalapos doktrínázóival szemben sem, s nem kevés malíciával ítéli meg a jobb-rosszabb szabálygyártókat, poétikai, retorikai szövevényeket. Maró gúnnyal szól „a sok ördögös tudós bolondról”, akiknek számát véleménye szerint a nagy hírű s nevű tudós filológus, poetika-szerző, Julius Caesar Scaliger is szaporítja, de rajta kívül „mit tudom én, hogy még hány lekonyult szegény ördög, kiknek torokgyík szorongassa a torkukat és gégefőjüket”. Éppen nem kedveli a természetestől elrugaszkodó, fennhéjázó, elmélkedően finnyás hipokritákat, akiknek felséges ebédjük szinte nem állhat másból, mint „néhány kategóriából, elvonásból, képből, fogalomból, másod-intentióból, látomásból stb.”¹⁰

Ha a klasszikusoknak, főleg a görög elméletíróknak fent már említett tisztelete és követése bizonyos és nyíltan vallott is Rabelais-nél, e tekintetben sem hagyja csorbítani az önálló megítélés elveit. Az imitációnak ez a fajta gyakorlata semmiképpen sem szolgál, steril vagy konvencionális nála. Élesen elhatárolja a klasszikusok megengedhető mértékű és helyes követését, azaz a szabad és független hasznosítást a szemenszedett fosztogatástól, a lopástól, s méltán kikel például Poliziano olasz humanistának nyilvánvaló „lopkodó” eljárása ellen, valamint a költő Pontanus „krónikus kólikával megbetegült agyvelejének” visszamondó szócsépléseivel szemben. (Vö.: Aretinónak „kifehézt, sovány, szócskákat lopdosó... gágogva sablonokat gyártó szolgálai utánzásáról” szóló utalásait.)¹¹

Az élet teljes és valóságos, imparciális ábrázolása a cél Rabelais művében, s ebben az értelemben fogja össze egységbe a természet egészét és az embert. A természet imitációjában a folyamatok, a változások és az események megragadása a fontos számára s nem a statikus leírás maga. A természet ész-alapon megítélt szabad követése munkál alapelveként írásaiban mind filozófiai értelemben, mind pedig irodalmi törekvéseiben. Felfogásának s alkotó módszerének végkicsengéseként tekinthetjük speciális témánk összefüggésében a thelemiták utópisztikus életéről adott általános rabelais-i képet: „Egész életük nem törvények, rendelkezések és szabályok szerint folyt, hanem akarattuk és szabad ítéletük szerint. Regulájuknak ez vala egyetlen pontja: „Tedd, amit akarsz” („Fais ce que voudras.”)¹²

Kétségtelenül igaza van mindazon Rabelais-értelmezőnek, akik kimutatják, hogy természetábrázolásában nem jellemző a finom és tökéletes formára való felfokozott törekvés, ámde igazságtalanok lennénk, ha a természet imitációjának általa alkalmazott más, de ugyancsak célravezető eszközeit figyelmen kívül hagynánk. Kiemeljük ezek közül, hogy a rene-

⁹ *Pietro Aretino*, Levél Niccolò Francóhoz, Koltay-Kastner idézett kötete, 346–349.

¹⁰ *Gargantua és Pantagruel* i. m. 270–273.

¹¹ *Rabelais*: i. m. 27 és 34. — Hasonlóképpen szól Boccaccio, Koltay-Kastner idézett gyűjteménye 71–73. — *Aretino* u. o. 346.

szánsztól joggal elítélt nyers és naiv előzményt — bár igen változatos módon — klasszikus minták nyomán átformálja és felemeli. Egyszerre történik meg kezében a természet modern, valóságtartalmú kifejezése és a naiv hagyomány folytatása, a kettőnek sikeres egybehangolásával. Jól fejezi ki ezt a törekvést és magatartást Gargantua tanulmányi-programjából vett következő passzus: „Ha könyv és tanítás nélkül telik is el a nap, el nem múltott haszon nélkül. Mert a szép réten könyv nélkül esméletgeték Vergiliusnak és Hesiodosnak a föld műveléséről szóló verseit, Politianus Rusticus-át; s írásba foglalának egy-egy kellemetes latin epigrammát, azután áttevék francúz nyelvű rondeau-kba és balladákba, majd lakomázás közben a kevert bortól elválaszták a vizet, miként ezt Cato tanítja . . .”¹³

Programszerűen vallja Rabelais a „természetességet” mind mondan-dójában, mind kifejezésformájában: „Igen jó és ékesszóló orátornak” azt tartja, aki „természetesen” szól (megkínozza, fojtogatja például egyik alakját, a párizsi latinizálást majmoló diákot, hogy természetes szóra bírja). Párbeszédeiben maga a természet találta meg a megfelelő kifejezési formát: az élő ember szól elevenhez. Művészetének legfőbb titka itt keresendő. Hogy élet-műve távolról sem avult el oly mértékben, mint számos tudóskodó kortársáé, az is ennek a természetes „ékesszólás”-nak köszönhető.

Mindezekhez még lényegbevágó összetevő az eredeti, sajátosan önálló teremtmény képessége, a változatosan egyéni művészi eljárás módja a valóság megközelítése érdekében. A modellek közvetítésében egyéni megfigyelései nyomán mindig úgy reguláz, ahogy művészi intenciójának leginkább megfelel s eredményesnek látszik. Tréfásan írja prologusában olvasóinak eme egyedi hozzáadásáról, hogy „tiszteljétek mélységesen a sajtformájú agyvelőt, amely szép képzelődéseivel traktál benneteket”. („Ces belles billes vezées.”) — Min-dent összevetve, a Pléiade-nak Du Bellay-től fogalmazott programja, miszerint „imiter, inventer et representer” (utánozni, kitalálni és ábrázolni), lényegét tekintve majdnem megvalósul már Rabelais sajátos alkotásmódja által.

*

Ahogy és amilyen mértékben a természet szemlélete és utánzása megváltozott, ahogy az író és a befogadó szelleme átalakult a reneszánsz korában, ugyanúgy kialakult az igény egy újabb és modernebb irodalom ki-alakítására, amely az antik példák utánzásán túl előrelépést jelenthet. Külö-nösen szembetűnő ez a törekvés és felismerés a prózai elbeszélő műfajok korabeli valóráváltásában. E tekintetben ugyanis az antik irodalomelmélet szükségyszerűen még ismeretlen helyzeteket, megoldhatatlan problémákat hagyományozhatott csak. Most merőben új prózai műfajok iránt nyílik tágra a széles körű érdeklődés kapuja, ami magából a reneszánsz életvitelből törvény-szerűen következett. A klasszikus példaképek ezúttal csak kisebb, néhol csak egészen szerény-szegényes elméleti támpontul szolgáltak. Maga Arisztotelész is mondja, hogy általában is „az epikusok utánzása kevésbé egységes.” Hora-tius pedig a prózát egyenesen csak „gyalogos”-nak tartja az előkelőbb rang-sorban álló verses műfajokkal szemben. De a továbbiakban is a kötetlen be-szédű prózát, kiváltképpen az elbeszélő prózát, alig kötik regulák; lenézett-

¹³ G. Lanson: i. m. 260. — P. Barrière, i. m. 73. — Rabelais, i. m. 43.

ként a „homo indoctus” tevékenységeként könyvelik el s a retorika az ékes-szólás, az írni tudás mestersége csak részben nyújt számára segítséget.

Ugyanakkor a prózai elbeszélés is követni akarja a más formáknál magasban kitűzött művészi célokat, imitálni, azaz mesterséggel, művészien akarja ábrázolni az életet a gyönyörködtetés céljából. De mindehhez nem állnak a próza rendelkezésére kiforrott elvek, módszerek, s hosszú ideig tapogatódzni, kísérletezni kényszerül, hogy a művészi próza is polgárjogot nyerjen. Emellett a prózától sokkal inkább elvárja a köztudat, hogy a gyönyörködtetés mellett az értelemhez is szóljon, tolmácsoljon valamit, vagy meggyőzzön valamiről. Egyszerre kell tehát mind e két oldallal szembenéznie.

Az elmondottakból fakad Boccaccio korai elismerése és a reneszánszban igen hamar elméleti példaképpé válása az elbeszélő próza alkotásmódját illetően. Az antik példák mellé csatlakozva Boccaccio szinte zsinórmértékül szolgált teoretikusként is, mert az ő érdemének tudható be igen korán a prózai epika egyenjogúsítása, felzárkózása a verses műformák magasabb világához. A végtelen gazdaságú, eleddig jórészt népi szinten tenyésző prózai fél-irodalmisság nyersanyaga, a mesék és fabliau-k világa, az anekdotikus elbeszélések, a krónikaszerű beszámolók és egyéb népszórakoztató műformák ugyanis mindenekelőtt felemelésre, magasabb nívóra hozásra vártak.¹⁴

Rabelais hasonló situációban a lehetséges legjobb utat választotta: a számbajöhető örökölt klasszikus és kortársi magas irodalmi példák mellett a népi krónikák burleszk elbeszélés típusaihoz fordult azzal az igénnyel, hogy egyéni hozzáadással és leleménnyel megnemesítve, egyenrangúvá tegye, s a reneszánsz műformák repertoárjába illessze azokat.

Érthető a mondott folyamat alapján, hogy Rabelais főműve műfajának meghatározásakor mindig zavarban van az irodalomtudomány: Nem nevezheti népkönyvnek; krónikának még kevésbé; prózai eposznak aligha, hiszen a „hősi” elemek kiszorítása az egyik legfőbb vívmánya; az óriási mesét is messze meghaladja, de nem sorolható még valamelyik új típusú regény keretei közé sem. Még leginkább a kalandregénynek azt a fajta szókimondó, szórakoztató alkatát testesíti meg, ami lényegében már saját paródiáját is adja. Homérosz ironikusan felfogott műve is kísért egyben a háttérből, ami miatt nem alaptalan a „francia burleszk Odyssea” vagy a „kacagtató párizsi Ilias” elnevezés.

A próza imitációja tekintetében igen figyelemreméltó, hogy Rabelais mennyire az arisztotelészi elvek szerint jár el, és mennyire világosan a homéroszi ábrázolás gyakorlatát követi. Kiváltképpen látszik Homérosz tanítványának lenni abban az elbeszéléstechnikai tételben, miszerint az elbeszélőnek csak kevés szóval kell megjelenítenie alakjait a célból, hogy utána mindegyre beszéltesse, cselekedtesse őket, a férfiakat és asszonyokat stb. Arisztotelész itt és ebben látja az utánzásnak epikus műformában történő lehetséges legjobb alkalmazásmódját: Az író akkor „utánoz” megfelelően, ha nem ő beszél, hanem jól jellemzett alakjai szólnak s cselekednek. Rabelais már a címben összegezi e célkitűzése lényegét: „Les faits et diets héroïques du bon Pantagruel” — miszerint hősenek „tetteit” és „mondásait” akarja közvetíteni olvasóinak. De bővebben is kifejti ezt: „Az irodalomnak minden barátja egyetért abban, hogy a szóbeszéd fesleges, amikor a tények mindenki számára nyil-

¹⁴ Kardos Tibor: Előszó Boccaccio Dekameronjához, Bpest, 1954. I. — XXXI.

vánvalóak. Az író beszéde csak akkor szükséges, ha a tények amelyeken vitatkozunk, nem mutatkoznak kellő világossággal.” Gondja van arra is, hogy a „beszélgetők” szokásai és tettei a legkörültekintőbben kifejezésre jussanak.¹⁵

*

Az a klasszikusoktól, Horatiustól, Arisztotelésztől is kiemelt, bár nem teljesen egyértelmű tétel, amely szerint a költő célja a gyönyörködtetés, Rabelais számára is irányadó. A prózaíró Rabelais, aki művét az ide vágó poétikai ismeretek birtokában a magasabb költői igények világába kívánta felemelni, nagyon is sokat adott e tétel valóra váltására. Abban a régtől vitatott elvi kérdésben, amelyik a „gyönyörködtetéssel” párhuzamosan „hasznos tanítás” alkalmazásának arányait latolgatja, és amelyekben a mérleget ebben a korban még egy prózaírónak inkább a „hasznos tanítás” oldalára kellene billentenie, Rabelais szembeötlően, programszerűen a kettőnek különös egységét jelöli meg követendőnek.¹⁶

„Pour mesler profit avec douceur” — írja munkája bevezető verszetében Horatiust követve („utile et dulce”) —, mely szerint célja, hogy vegyítse a „hasznosságot” az „édességgel”. Innét adódik, hogy — mint folytatja — könyvében „gyönyörködtető alapoásban a hasznosság nagyon jó leírásban található.” („En ce livret sous plaisant fondement l'utilité e si tres bien descrite.”)

Első szempillantásra e programszerű megnyilatkozásból az látszik, mintha egyszerűen megoldotta volna Rabelais a sok konfliktust okozó problémát, s nem kívánt volna a már Arisztotelésznél és későbbi követőinél kialakult, gyönyörködtetés oldalára hajló nézetben állást foglalni. Alaposabb szemügyrevétel nyomán kiderül azonban, hogy Rabelais nem tud e sablonos állásponton megmaradni, hanem műve egész megformálásában keresi azt a „tökéletesebb gyönyörűséget”, azt a csupán órá jellemző megoldást, amely által sajátosan meghaladja a mechanikus tanítva-gyönyörködtetés célkitűzést.¹⁷

Előljáró beszédében könyve tartalmát s egyben írói eljárását hasonlítja a patikáriusok sokféle ábrákkal díszített tégelyeihez, dobozaihoz. Itt az ábrák, „imitálnak”, ábrázolnak — jól ismeri a szakkifejezéseket — „harpiákat”, satirusokat, felkantározott pipéket, szarvasnyulakat, megnyergelt kutyákat, repülő bakkecskéket, rudak közé fogott szarvasokat, stb.” De az ábrák mögött a tégelyek belsejében tartogatják a patikáriusok „a drágalátos orvosságokat”, mint a balzsamot, a szürke ámbrát, amonum-gyümölcsöt, a pénzsmát, cibét, a gyógyító köveket és egyéb kincseket.” E hasonlat alapul szolgál, s a következőkben már csak utalni kell ide: „ámde nyissátok ki a tégelyt vagy iskátulát”, s ne azt nézzétek, amit a külső látszat ígért, mert úgy megcsalatkoztok! Sokan, leendő olvasói ugyanis („a kedves tanítványok vagy egynémely ráérő bolondok”) könyve tréfás címe és az első bohém benyomások alapján azt hihetnék, hogy ott holmi „haszontalan csúfalkodáson, bolondozáson és vidám hazudozáson kívül” semmi sem található. Holott, ha kinyitják az iskátulát, — azaz az ő könyvét —, megismerhetik, hogy „értelmet, virtust, magasabb misztériumokat és félelmes titkokat” fedezhetni fel bennük.¹⁸

Nem könnyű azonban mindeme titkok részesévé lenni, mert könyvei keményen és megbízhatóan őrzik azokat mindazokkal szemben, akik méltat-

¹⁵ *Arisztotelész*, i. m. 14., 78. — *Rabelais* i. m. 10, 27–28, 80, 97, 273.

¹⁶ *Arisztotelész*, i. m. 11, 33.

¹⁷ *Oeuvres de Rabelais*: i. m. Dixain, I. 140, — *Gargantua* ... i. m. 97, 157.

¹⁸ *Gargantua* ... i. m. 25–28.

lanok rá, vagy akik sajnálják a fáradságot, hogy értő módon megnyissák azokat a záratokat, amelyek a legfőbb célhoz vezetnek. De mi a legfőbb cél? Újabb hasonlattal a csontban velőt kereső kutya példáját hozza elő (kiegészítve, hogy Platon szerint a kutya „a legfilozófusabb” állat): „Ha láttátok e helyzetben a kutyát, megfigyelhettétek, milyen áhítattal lesi, mily gondosan őrzi, mily buzgón fogja, mily óvatosan lát hozzá, minő szeretettel töri fel, mily szorgosan szívja ki. Mi indítja erre? Minő reménység vezeti igyekezetében? Minő jóra áhítozik? Semmi egyéb, mint csak egy kis velőre. Igaz, hogy ez a kevés minden más soknál gyönyörűsegebb („délícioux”), lévén a velő oly táplálék, melyet tökéletessé a természet formált”.

Nem szólunk most a kornak és Rabelais-nak különösen előszeretettel alkalmazott „rejtegető”, szimbólumokban és képesbeszédben kifejező alkotás-módjáról, annak szükségességéről, számos bonyolult összefüggéséről. Csak esztétikai értelmét hogoza világgá válik az előbbi hasonlat, amint Rabelais megmagyarázza, feloldja eme „pythagoreusi szimbólumot”. Eszerint könyve olvasói „szimatolván, érezvén és becsülvén ez bőzsírú könyveket, fürgén üldözzék és vitézül vessék rájuk magokat”, hogy végül sok „figyelmes olvasás és gyakori elmélkedés után” feltörvén a „csontot” eljuthassanak az írás „tartalmas velejéhez” (substantifique monelle), ami minden sok másnál gyönyörűsegebb. Emé ajánlott eljárás eredményét tekintve megállapítja, hogy mindebből „egy más ízlés (goust) és egy más tanítás (doctrine plus abconse)” következik. Így tehát nemcsak értelmi hasznosság van jelen, de az ízlésbeli változás kifejezése folytán megtalált gyönyörűség öröme is nagy mértékben munkál itt a szövegrészek tanúsága szerint.¹⁹

E „gyönyörködtető” oldal motiválására még hozzátehetjük, hogy magának a rabelais-i „rejtegető”-eljárásnak is alapvetően megvan egy bizonyosságra, tetszetősre törekvő sajátossága; azaz nem csupán az előadottak értelmét kell ilyen vagy olyan ok miatt enigmatikussá, rejtetté tenni, de esztétikai célból is. Már Boccaccio jól meghatározta ezt a Rabelais-nál is meglevő, bár más megoldásban — „bőzsírú könyvben” — jelentkező eljárást: a költők nem irigységből burkolják „kitalálásaik” leplébe az igazságot, az elrejtett dolgok értelmét — írja —, de „céljuk az, hogy amit fáradtsággal kerestek és értelmeztek, azt a maguk előadásában tetszetősebbé tegyék”, hogy így gondoskodjanak a gyönyörködtetésről.

Rabelais gyönyörködtető célját, mint már utaltunk rá, gyökeresen más eszközökkel éri el, mint amilyenekkel kortársainak jó része élt, vagy amilyenekkel az antik szabályok előírásainak teljes betartásával lehetne gazdálkodni. Így szó sem lehet esetében az „abszolút szépnak ábrázolása általi gyönyörködtető cél” megvalósításáról, vagy esetleg ennek másoknál a korban már előforduló túlhajtásáról. Rabelais megelégszik a „szépséget és harmóniát szülő természet” imitációja által elérendő gyönyörködtetéssel, amelynek azonban némely tekintetben magasabb felhangjait is látni engedi. Egészében azonban a „természetes értelem” által tud élvezetet szerezni a „természetes gyönyörűsége” vágyó fülekben, a világ gondjaival, bajaival is küszködő olvasói körében. „A világ legnagyobb gyönyörűségét” — írja — a „harmóniában” talál-

¹⁹ Oeuvres de R., i. m. Prologue de l'Auteur I. 17–20. — A fentiekén túl még az „invenció”, a „lelemény”, a „rátalálás” szinonim irodalomelméleti fogalmai is erőteljesen munkálnak a szövegben. Eszerint a természet csodái el vannak rejtve, s számtalan titkukat kell megtalálni, amire elsősorban a művész képes. V. ö.: Kibédi Varga Áron: Invention de la fable, "Poétique" 1975. 145. (Klnyt.)

hatni fel, mégpedig abban a harmóniában, amely egyfelől a múzsák ajándéka, másfelől a való életből fakad.²⁰

Tetszést, szórakoztatást, gyönyört kiváltó törekvése ugyanekkor igen sokrétű. Mégis kiemeljük, hogy általában jellemző rá az a felismerés, miszerint annak a korban sajátosan adott és ható igénynek s elvárásnak kielégítésére kell törekednie, ami az elme gyönyörködtetésére helyezi a hangsúlyt, részben a tudásszomj kielégítésére, részben a vele összefüggő ráismerés gyönyörűségére. Ezt a speciálisan elmélyített és közvetített élményt nevezi „tökéletesebb gyönyörűségnek”. De e közvetlen ráhatást mindjárt a cél mellé helyezi azáltal, hogy olvasói figyelmét „szép képzelődéseivel” lekötni, más gondok felől a figyelmet elterelni, általában felüdíteni, szórakoztatni akar. Egyszerűen úgy kíván gyönyörködtetni, hogy olvasója magából a „gyönyörködtetésből” is meríthesse hasznót.

Rabelais az író és az orvos; az idegrendszer, az agy és a gondolatok; a test és az érzelmek kölcsönhatását felismerő alkotó úgy akar hatni olvasóira, úgy akar „indulatokat felkelteni”, — mintegy a szenzualizmus előhírnökeként —, hogy általa még a test betege is könnyebbülést tudjon nyerni. A betegek — írja — „lesújtva a bajoktól, elvesztve fogaikat”, mihez foghatnának? „Mindenüket orvosra költették, anélkül, hogy valamit is profitáltak volna”. Ezzel szemben eme nem közvetlenül testi gyógyszereket tartalmazó, „csak” gyönyört keltő írások most — íme segítséget nyújtanak. A felébresztett indulat valamely kicsiny eleme is — mondja — „megeleveníti az életfluidumokat, megörvendezteti a szemet, meghozza az étvágyat, gyönyörködteti az ízlést”.²¹

Említettük, hogy Rabelais gyönyörködtetési célját igen sokoldalúan éri el. Legsajátosabb eszköze a nevetésnek kiváltása „csúfoló utánzás” által. („Contrefaictes à plaisir pour exciter le mond à rire.” Sokat írtak már Rabelais nevető világáról, világszemléletéről. Semmiképpen sem igaz azonban az a tétel, miszerint a pusztán „kacagtatásra” számító szerző vaskos humora és durva vidámsága („grosse plaisanterie, bouffonnerie”) ellenlábasa lenne műve igazabb értékeinek. Ő maga állítja, mintegy cáfolva már a várható ellenvetést: „Magasabb értelemben kell magyarázni azt, amiről véletlenül azt gondoltátok, hogy nevetni való.” Ezúttal sem ok nélkül hangsúlyozzuk a rabelais-i nevetésnek központi szerepét témánk szempontjából, mert az író éppen ez utóbbi tételéből jut el fő mondanivalójához, hogy a nevetésből ered ez a természetadta gyönyörűség, amely „minden más soknál gyönyörűségesebb”. („Plus délicieux que le beaucoup de toutes aultres.”)²²

Nincs módunk, s nem is célunk elemezni szerzőnk „nevető filozófiáját”, a „pantagruelizmus”-t. Igaz, hogy Gargantua prologusának végső kicsengése, az „éljete vidáman”, „töltsétek időtöket vidáman nevetéssel”, arra utal, hogy Rabelais világa a belső nyugalom, az állandó harmónia. Ugyanakkor az is világos, hogy ezt a harmóniát, ezt a vidám karnevált mélyen szántó konfliktusok árnyékolják anélkül, hogy ez magának a gyönyörködtető célnak rovására menne. Sőt. „Ne vessünk csak a mi emberi életünk tettei felett” — írja előljáróban — s művében számos gazdag összefüggéssel fejti ki, példázza, váltja valóra e szentenciáját. Bizonyossá teszi, hogy mint egyik méltatója,

²⁰ Gargantua és Pantagruel i. m. 126, 157, 203. — Boccaccio, Koltay-Kastner idézett gyűjteménye 81–82. — Aretino, u. o. 348.

²¹ Oeuvres de Rabelais, i. m. 142. — Gargantua és Pantagruel 126.

²² P. Barrière, i. m. 116–117. — Gargantua és Pantagruel, i. m. 25–26. — Oeuvres de R. 17., 140, 246.

Pierre Barrière meghatározza: Rabelais zseniálisan vidám bohóságok alá, karneváli kosztüm mögé rejtette a veszélyes gondolatokat és személyes érzéseket, miként Montaigne ugyanezeket az eruditio leplével álcázta, takarta el.²³

Mégsem állíthatjuk, hogy a nevetéssel eltakart, de általa mégis felismerhető korról alkotott teljes és igaz világkép tisztán a horatiusi „ridentem dicere verum” elvből fakadna. Hasonlóképpen a gyönyörködtető nevetéssel egyidejűleg „tanítani” elv sem áll teljes párhuzamban az antik doktrínákkal. Találunk ugyan hasonló nézeteket prologusi előrebocsátásában, de sem itt, sem a műben nem jut teljes azonosságig. Így például azt írja, hogy könyve „nem oktat tökéletességben, de megtanít vidám kacagásra”, minthogy lelke „nem gondol másra” („Vous apprendrez, sinon en cas de rire”). Itt arra érezzük esni a hangsúlyt, hogy a nevetés, a nevettetés és ilyen értelemben a gyönyörserzés, „a lelki mozgás” kiváltása az elsődleges Rabelais célkitűzésében. Másutt kifejti, hogy számára mennyivel jobb érzés szolgálni a nevetést, mintsem a könnyeket, mert a nevetés kizárólag az ember sajátja lehet. És íme ebben a tételben ismét visszakanyarodtunk Arisztotelészhez, aki ugyancsak a nevetésben látta az ember legsajátosabb jellegét. („Mieuls est de ris que de larmes escrire, pour ce que rire est le propre de l'homme”).²⁴

Kézenfekvő az ellenvetés Rabelais elemzett „gyönyörködtető” célkitűzésével szemben, amikor témáinak „alsóbbrendű” nem „hősi” jellegéről és kifejezőmódjának kevésbé emelkedett oldaláról esik szó. Kétségtelen, hogy a gyönyör, amit műve ad, nem a tiszta szépségként elkönyvelt kategóriába tartozik. Más, de több is annál. E kérdéskörrel már a klasszikusok is behatóan foglalkoztak: Arisztotelész úgy fogalmazott, hogy a gyönyörűség a ráismerésből fakad, s így „a legcsúnyább állatok vagy a holttestek ábrázolásai” ugyancsak gyönyört válthatnak ki. De a reneszánsz is ismételten felveti és magyarázza a rút vagy undorító ábrázolások által okozható esztétikai gyönyör problémáját. Mégha Rabelais-nél a „rút, undorító” nem is e szűkebb értelemben, de a mese-szöveés tágabb összefüggéseiben értendő, érdekesek és egybevágóak azok a kortársi nézetek, amelyek Rabelais felfogásának mintegy előzményét megvilágítják. Sperone Speroni írja, hogy a nem túlzottan magas ízlést és finomságokat rejtő „facetiák, a tréfák, a mondások... természetük szerint élvezetes dolgok, amelyekben elménk éppúgy gyönyörködik, ahogyan érzékszerveink örülnek az illatoknak, hangoknak...”. Antonio Minturno azokról a „furcsa és nevetséges személyekről” szól, akiknek ábrázolása kacagtatásra, vagy ilyen értelmű gyönyörűség szerzésre ad lehetőséget. Aretino pedig program-szerűen hangsúlyozza, hogy „néha a legalacsonyabb tárgyak közönséges volta képzeletünket sarkallja, élesíti elménket...”, van ti. bennük valami szellem, ami „nevető elragadtatáshoz” vezet.²⁵

Rabelais ugyanekkor tisztában van tárgyának „nem hősi” volta miatti szokatlanságával, de éppen azért teljes tudatossággal dolgozza ki és meg is magyarázza eljárását részben híveinek, részben ellenfeleinek. „Mondhatják — írja —, hogy ezekkel a vidám, köznapi történetekkel nem alkotott valamely

²³ Győry János: Rabelais, előszó idézett kiadáshoz 6–10. — Oeuvres de R. i. m. 140. — P. Barrière. i. m. 72, 117.

²⁴ Oeuvres de R. 16. — Arisztotelész, i. m. 14–15.

²⁵ Bán Imre: Előszó az olasz reneszánsz kötethez i. m. 18. — Arisztotelész, i. m. 11. — Ugyanitt Sperone Speroni 179, Antonio Minturno, 269, Boccaccio 72, Pietro Aretino 355.

nagy és okos dolgot”, de nyomban azzal vág vissza, hogy mindez attól függ, hogy ki és miként olvassa azt: a hipokriták, akik mások megcsalását szolgálják álcázásaikkal, nem sok élvezetet nyernek belőle. De akik az élő, természetes valóságból indulnak ki, azok „ezekben az alantas témákban is magasabb régiókba juthatnak”. („En ces bas lieux, l’auras en hault domaine.”) Így ezeknek az „alsóbb” témáknak bevezetésével teljes az élet, a természet és az ember ábrázolása, a test és a tudat harmónikus egységének követése. Az eme összefüggésben felmerülő valamennyi jelenség szerinte méltó arra, hogy bekerüljön a művészet világába, mert mindaz, amit a valóságos élet produkál, annak kifejezésére, sőt tréfás imitációjára joggal vállalkozhat az író, de elve szerint a magasabb irodalomnak is szükségképpen vállalkoznia kell erre.²⁶

Rabelais művészetének s egyben gyönyörködtetésének alapja a mese, mégpedig a rendkívüli eseményekben gazdag cselekményes történet, amelyet megszakíthatnak ugyan célja szerint tetemes elmélkedő kitérők, de a mű „csontváza” a „lelke”, mint ahogy a kor ars poetikái számon tartják a mesét, mindig tudatosan első helyen marad nála. Nyilvánvaló, hogy a még Arisztoteléstől kiindult felfogás munkál itt és azt követi Rabelais a „mesével való utánzásban”. Bár az „égi tehetségű Arisztotelészt” Rabelais itt úgy látszik felejtí említeni, nem úgy, mint idősebb nagy prózaíró társa Boccaccio, aki ezt az arisztotelészi elvet nagy nyilván hangsúlyozza.

A mese felfokozott kultiválása viszont ismét a gyönyörködtetés központi szerepét húzza alá. Ismeretes ugyanis, hogy a mese a reneszánsz irodalmi gyakorlatában és elméletében azért tud igen fontos, mondhatnánk kiemelt szerepet betölteni, mert a mese alkatánál fogva, első olvasásra legközvetlenebbül váltja ki a gyönyört. Az elbeszélő prózaíró Rabelais számít erre, s tisztában van azzal, hogy az innen nyert lehetőségekkel érheti el azt a többletet, amivel mind az elcsigázott lelket, mind az elmét és a romlandó testet a nevetés közvetítésével felemlheti, esetleg gyógyíthatja.²⁷

A „mese” azonban szerzőnk számára mindig „felette igaz történet”, bármely fantasztikus, kitalált eseményről esik is szó. Ismételten kéri olvasóit, hogy történeteinek minden egyes sorát „hittel higgyék”, mert abból mindenemű „mesébélít” gondosan kívülhagyott. Fennen hirdeti, esküvel bizonygatja cinkosan tekintve olvasóira, hogy „isten bizony nem akarunk mesével élni ez felette igaz történetben”. Rabelais-nak, az elbeszélőnek szüksége van és tehetsége is adott arra, hogy a legmesebelibb, de valóságmagot tartalmazó történetét igaznak felfogható eseményként állítsa be — igaz csak megjátszva, imitálva, mert ezáltal tudja művészi célját a legteltesebben elérni. Különben pedig elméletileg a valószerűség arisztotelészi elve tökéletesen e magatartást támasztja alá. A költő a magasabb tanítási vagy gyönyörködtetési cél érdekében esetenként más és más módon kitalált, mesés dolgokat, eseményeket ad elő. Ilyenkor az író megváltoztatja, átalakítja, kibővíti az egyszerű igazságot tartalmazó eseményeket. De teszi ezt a valószínűség határáig, ami arra készíti, hogy úgy és olyan cselekményt ábrázoljon, mint amelyek megtörténhetek volna. „Elsőízben — mondja Arisztotelész — Homérosz tanította meg a többieket arra, hogyan kell nem igaz dolgokat elmondani.” Nos, Rabelais, mint feljebb

²⁶ Oeuvres de R. 140, 245.

²⁷ A meséhez: Az olasz reneszánsz gyűjteményből i. m. G. G. Cintio: A regényekről, 224–230; Boccaccio ui. 72–73. — Arisztotelész, i. m. 18–19. — Kibédi Varga i. m. i. h.

láttuk, elsajátította ezt a módszert, nem utolsósorban Homérosz alapos ismeretében és követésében, s így eme „felettébb igaz történetei” magasabb esztétikai értelemben valóban igaznak mondhatók.²⁸

Számos összefüggésben szólhatnánk még azokról, a reneszánsz irodalomelméletében szempontunkból lényeges szerepet játszó tényezőkről, amelyeknek tudatos ismeretében a rabelais-i életmű született. Végezetül nem hagyhatjuk azonban érintés nélkül a csodálatos, fantasztikus elemek és a váratlan fordulatok burjánzásának elvi hátterét, indító okait. Eme tárgy középponti szerepét és fontosságát már a művek címadása és a hősök kiválasztása is érezteti: „A nagy Gargantuának, Pantagruel apjának felette félelmetes története” stb. Nyilvánvaló itt a „csodálatos elemek élvezetet okozó” szerepének tudatos alkalmazása, a csodálkozás felkeltésére és az ezáltal elérendő gyönyör kiváltására irányuló törekvés. „Inkább kell választani a lehetetlen, de valószínűsíthető, mint sem a lehetséges, de hihetetlen dolgokat” — tanítja Arisztotelész, ha az író művészi ábrázolásával célhoz akar jutni. Rabelais mestere ennek az elméletileg megalapozott ábrázolásmódnak, s „valószerűsítő” „imitáció”-jával klasszikus maradandósággal tudja valóra váltani részben a gyönyörködtetésnek nagy figyelemmel kitűzött céljait, részben a hihetetlennek tűnő óriások fantasztikus világának a kor valóságába illesztését.²⁹

²⁸ Gargantua és Pantagruel i. m. 176. — Oeuvres de R. i. m. 140. — *Arisztotelész*: i. m. 60, 68.

²⁹ Oeuvres de R. i. m. 228, 245. — *Arisztotelész*, i. m. 60, 67.

Az ész verselés rendszerei*

JAAK PÖLDMÄE

Az ész verselési rendszerek száma mind a mai napig vitás. Az egyes metrikusok 3–5 verselési rendszert említenek; a jelen szerző egyik korai dolgozatában azt igyekezett bizonyítani, hogy az ütem elrendeződésének az ész versben legalább hét különböző alapelve van. Az eddigi kísérleteknek azonban nem sikerült egyértelműen megoldani ezt a kérdést, mivel meglehetősen szűk tapasztalati anyagra támaszkodnak. A kérdés megoldásához deduktív úton, az ún. axiomatikus megközelítési mód segítségével érhetünk el. V. V. *Ivanov* a verstanban alkalmazott axiomatikus elemzést a következő módon határozta meg: a verstan fejlődésének egyik legtermékenyebb ága a versrendszerek axiomatikus leírása, amely az illető nyelvek fonémarendszere ismeretének alapján lehetővé teszi nemcsak az összes létező, de a lehetséges metrikai rendszerek megállapítását is.¹

Sajnos, az axiomatikus eljárást eddig senki sem alkalmazta az egy adott nyelven belül alkalmazható összes lehetséges versforma megállapítására.

Az ész verselés vizsgálatok a következő alapfeltételekből kell kiindulni.

1. Az ütem legkisebb egységeként az ész költők a szótagot használják. Ez a tétel a tapasztalati megfigyelésen alapul, nem lehet bizonyítani, csak ellenőrizni.

2. Az észben a főhangsúlyos szótag hosszúságának fonematikus értéke van, a fonológikus természetű szótaghosszúság alakítani szempontból a mellékhangsúllyal is kapcsolatban lehet.

3. A hangsúly fonológiai jelentőségét a különböző fonológiai felfogások különbözőképpen értékelik: egyesek teljességgel, mások pedig csak részben tekintik fonológikusnak. Adott esetben elég, ha leszögezzük, hogy az észben a hangsúly fonológiai szempontból nem különböz.

Az elmondottak alapján az ész nyelv fonológiai szerkezete az (Ritmoobrazujuscsie elementü) ütemalkotó elemek alsó szintjén (szótag) (szlog) 8 különböző szabályozó alapelv együttes meglétét teszi lehetővé. A költő a versben: 1. szabályozhatja a (metrikus) hangsúlyok számát (akcentnaja szisztema) (nyomatékos rendszer); 2. szabályozhatja a szótagok számát (szillabicseszka szisztema) (szillabikus rendszer); 3. szabályozhatja a hosszú és rövid szótagok váltakozását (kvantitatívna szisztema) (kvantitatív rendszer); 4. szabályozhatja a (metrikus) hangsúlyok és a szótagok számát (szillabotoniceszka szisztema) szillabotonikus rendszer); ebben az esetben a szótagok számát a versben úgy tekinthetjük, mint a metrikus hangsúlytól függő funkciót, avagy fordítva, a metrikus hangsúlyok számát tekintjük a szótagoktól függő funkciónak; 5. szabályozhatja a (metrikus) hangsúlyok számát és a hosszú és rövid szótagok váltakozását (kvantitatív-nyomatékos rendszer, kvantitatívno-akcentnaja szisztema); 6. szabályozhatja a szótagok számát, valamint a hosszú és rövid szótagok váltakozását (kvantitatív-szillabikus rendszer) (kvantitatívno-szillabicseszka szisztema); sajátos esetben a szabályozásnak csak a hangsúlyos szótagok hosszúsága van alávetve; 7. szabályozhatja mind a szótagok, mind a (metrikus) hangsúlyok számát, valamint a hosszú és rövid szótagok váltakozását (kvantitatív-szillabotonicuszisztema); 8. szabályozatlanul hagyhatja mind a szótagok, mind a hangsúlyok számát, valamint a hosszú és rövid szótagok váltakozását (szabad vers) (szvobodnij sztyih). A szabad verset a kvantitatív-szillabotonikus rendszer speciális esetének is tekinthetjük, ahol szabályozva van mind a szótagok, mind a hangsúlyok száma, valamint a hosszú és rövid szótagok váltakozása is, csak mindez „mínusz” előjellel.

* Részlet — a második fejezet — a szerző doktori disszertációjából: *Pöldmäe* 1971. A hivatkozott táblázatok, illetve további fejezetek az eredeti munkában olvashatók.

¹ *Zsolkovszkij* 1962. 96. alapján idézve.

Az elméletben lehetséges azonban nem mindig van jelen a valóságban is; ennek vagy annak a rendszernek az alkalmazását nemcsak a nyelvi, hanem művelődéstörténeti tényezők is meghatározzák. A XX. századi észti verselésben azonban megtaláljuk mind a 8 verselési rendszert, és ezek közül a 60-as években csak egyetlen, amely nem használatos már.

Mind a nyolc rendszer minden szempontból való vizsgálata nem látszik célszerűnek, ezért most csak a szillabotonikus verselést tesszük vizsgálat tárgyává, valamint vizsgáljuk a nyomatékos rendszert, amely genetikusan és tipológiailag olyan szorosan összetartozik a szillabotonikus rendszerrel, hogy számos esetben nehezen lehet elhatárolni őket egymástól. A többi rendszert kevésbé részletesen tekintjük át. Mivel az észti verselést tárgyaló művekben gyakran ugyanazt a jelenséget illetően homlokegyenest ellenkező vélemények hangzottak el, a metrikai rendszerek osztályozásában a jobb áttekinthetőség kedvéért két nagy csoportot különböztetünk meg: 1. nem kvantitatív rendszerek, 2. kvantitatív rendszerek és azok a rendszerek, amelyeket egyes szerzők kvantitatívnak tartottak, de valójában nem azok. Később még kifejtsük új osztályozási rendszerünket, amelyben elállunk e kezdetben feltételese felállított kétszempontú rendszertől.

Nem kvantitatív rendszerek

1. *A szillabotonikus rendszer.* Mint ismeretes, az észti verstanba német közvetítéssel jutott el az antik metrika terminológiája. Többek közt átvette a szillabotonikus verslábak hagyományos elméletét is. A versláb fogalma azonban az észti vers sajátosságai miatt nem szerencsés, és egyike lett azoknak a tényezőknek, amely hosszú időn át hátráltatta az észti verstan fejlődését. Tüzetes metrikatörténeti áttekintéssel egész sor példát láthatunk arra, milyen nehéz helyzetbe kerül az a kutató, aki az észti vers leírásánál alkalmazza a versláb-elméletet, hiszen a szillabotonikus daktilusos verslábbal párhuzamosan beszélnie kell a kvantitatív-daktilusos verslábrol stb. Egész sor esetben gyakorlatilag lehetetlen egyértelműen megvalósítani a verslábakra osztást. Ezenkívül a 8 rendszer mellett van 28 átmeneti vers-tani forma, ahol minden esetben döntenünk kell, hogy a versláb terminológiáját használjuk-e vagy mást (hiszen a nyomatékos, a szillabikus és a szabad verset így is, úgy is a versláb terminus alkalmazása nélkül kell leírni).

Ezért és még egy sor más megfontolásból rendszerünk az észti költő és metrikus H. *Visnapuu* nyomán halad, aki már a 30-as évek elején megkísérelte, hogy elszakadjon a versláb-elmétől; az elemzés egysége szerintünk — B. V. *Tomasevskij*² és A. N. *Kolmogorov* példája nyomán — a sor. E ponton *Kolmogorov* felfogásából indulhatunk ki, aki szerint a versmérték „a ritmus törvényszerűsége, amely megfelelő mértékben ki van hangsúlyozva ahhoz: 1. hogy várakozást váltson ki bennünk arra nézve, hogy a következő sorokban is ezt találjuk; 2. vagy sajátos izgalmat váltson ki, ha a ritmus megtörik.”³

A szillabotonikus versmértékek meghatározása a „potenciálisan hangsúlyos helyzet” és a „potenciálisan hangsúlytalan helyzet” terminusok segítségével történik, s a versmérték elemzését, amelynek során megállapítjuk a potenciálisan hangsúlyos helyzeteket, táblázatban ábrázoljuk. Itt a hangsúlyos szótagokat +, a hangsúlytalanokat — jel jelöli.⁴

Szillabotonikus trocheusnak nevezzük azt a versmértéket, amelyben a páratlan szótagok potenciálisan hangsúlyosak. A jambusnál potenciálisan hangsúlyosak a páros szótagok, a daktilusnál az első, negyedik, hetedik, tizedik stb., az amphibrachisznál a második, ötödik, nyolcadik, tizenegyedik stb., az anapestusznál pedig minden harmadik szótag.

Egyidejűleg figyelembe kell venni az észti jambus, amphibrachisz és anapestus egyik megkülönböztető sajátosságát: mivel az észti jambus a főhangsúly a tő első szótagjára esik, így az említett versmértékek ütemelőzője lényegében átmeneti helyzetet foglal el a potenciálisan hangsúlyos és a potenciálisan hangsúlytalan szótagok között. A jambus első szótagja és az amphibrachiszé is közvetlenül a hangsúlyos szótag elé esik és ennek a hangsúlyát elnyomják. Ráadásul a jambusnál és az amphibrachisznál kezdő helyzetben főként egyszerűtagú, proklitikus szó áll. Az anapestusznál az ütemelőző első, hangsúlyos szótagja és az első metrikus hangsúly között egy hangsúlytalan szótag foglal helyet; ezenkívül ütemelőzőként az anapestusnál főként kétszótagú szó áll, ezért az észti anapestus erősen a logaedikus formák felé hajlik.

Az elmondottak alapján az észti versmértékek képleteibe új jeleket iktattunk be egyrészt a jambus és az amphibrachisz ütemelőzője és az anapestus ütemelőzőjének első szótaga számára, amelynek az a rendeltetése, hogy jelezzék az észti jambus, amphibrachisz és anapestus sajátos voltát. A versképletekben x a potenciálisan hangsúlytalan, x a potenciálisan hangsúlyos szótagot, x a jambus és amphibrachisz ütemelőzőjét, valamint a szillabotonikus logaedikusban

² *Tomasevskij* 1929.

³ *Kolmogorov* 1963. 64.

⁴ Vö.: *Sengeli* 1960. 37. 42.

így ugyancsak az anapesztus ütemelőzőjében az első szótagot és a kétszótagú ütemelőzőjű szillabotonikus logaedokat jelöli.

Emellett bevezettük a monometria, polimetria, izometrikus, heterometrikus és a szabad vers terminust, amelyek mostanáig nem voltak használatosak az észti verstanban. Áttekintettük a szillabotonikus logaedok tipológiáját és a polimetriát. Az észti szillabotonikus lírában a 30-as években összesen 135 variánsban használtak heterometrikus strófákat.

2. *Nyomatékos rendszer.* E rendszer az észti verselés legkevésbé vizsgált területe. A külföldön élő észti metrikus, *Koressaar* egyik tanulmányában egyszerűen tagadja ennek a rendszernek a létezését. Ez az állítás azonban nem felel meg a valóságnak. Az utóbbi évtizedben megjelent 37 verseskötet elemzése arra az eredményre vezetett, hogy a mai észti költők többsége a szillabotonikus versforma és a szabad vers mellett használja a nyomatékos verselést is. A nyomatékos verselésnek öt típusát különböztetjük meg: taktoid, akcentoid, szintagmoid, nyomatékos pentameter és nyomatékos elégikus disztichon.

Taktoidnak azt a nyomatékos verselést nevezzük, amelyben 1 vagy 2 szótag esik hangsúlyközi helyzetbe. A nyomatékos vers elemzésekor az orosz verstanban bevett „jelet” használjuk a metrikus hangsúly jelölésére, a hangsúlyok intervallumaiban előforduló szótagokat viszont arab számokkal jelöljük.⁵ A taktoid általános képlete tehát a következő lesz:

kétütemű taktoid	0/1/2—1/2—0/1/2;
háromütemű taktoid	0/1/2—1/2—1/2—0/1/2;
négütemű taktoid	0/1/2—1/2—1/2—1/2—0/1/2;
ötütemű taktoid	0/1/2—1/2—1/2—1/2—1/2—0/1/2;
hatütemű taktoid	0/1/2—1/2—1/2—1/2—1/2—1/2—0/1/2.

A taktoidok általános képlete a következő:

$$0/1/2—1/2 \dots —0/1/2.^6$$

(A — jel jelenti az általános képletben azt a metrikai hangsúlyt, amelyet nem lehet elhagyni, azaz a metrikai állandót, a / jel olyan metrikai hangsúlyt jelöl, amely elmaradhat; az észti nyelv hangsúlyozási sajátosságainak megfelelően a versben elhagyható az összes metrikai hangsúly, akár az utolsó is, csak az első nem.)

Az ütemelőző jellegétől függően a taktoidok két csoportra oszlanak: állandó ütemelőzős taktoidokra és változó ütemelőzősre. K. F. *Taranovszkij* terminológiájának megfelelően, aki a kétszótagú ütemelőzős orosz hangsúlyos tagoló vers (dolnyik) számára az „anapesztoid” elnevezést javasolta, mi az ütemelőző nélküli (vagy ami ugyanaz: az állandó zérós ütemelőzős) taktoidot daktiloidnak nevezzük, az állandó egytagú ütemelőzőst amphibrachoidnak, az állandó kétszótagú ütemelőzőst pedig anapesztoidnak. Taktoidnak (hatütemű daktiloidnak) bizonyul a nyomatékos nem kvantitatív hexameter is, amelyben hangsúlyközi helyzetben rendszertelenül váltakozik 1 és 2 szótag.

Akcentoidnak (tisztá nyomatékos versnek) azt a nyomatékos verset nevezzük, amelyben hangsúlytalan helyzetben 1,2 vagy 3 szótag állhat, de többségben vannak a kétszótagú és háromszótagú hangsúlyközök. Az akcentoidok képlete:

kétütemű	0/1/2—1/2—3—0/1/2;
háromütemű	0/1/2—1/2/3—1/2/3—0/1/2;
négütemű	0/1/2—1/2/3—1/2—3—1/2—3—0/1/2.

Öt- és hatütemű akcentoidok érthető okokból nem fordulnak elő: az ötütemű, kétszótagú ütemelőzős és daktilikus sorzárós akcentoid verssor elérné a 16 szótagot. Az akcentoidok általános képlete a következő:

$$0/1/2—1/2/3— \dots —0/1/2.$$

(Az — a metrikai hangsúlyt jelöli, az akcentoidban ugyanis nagyon ritka a hangsúly elhagyása.)

Szintagmoidnak nevezzük az akcentoid versnek azt a formáját, amely az értelmi hangsúlyok számára épül, ami egyúttal a szintagmák (L. V. *Scserba* akadémikus értelmezésében használva e szót) számával is egyenlő.

Külön vizsgáljuk a nem kvantitatív nyomatékos pentametert és az elégikus disztichont,

⁵ Vö. pl.: *Kolmogorov—Praharov* 1963.

⁶ (olvasd: az első metrikus hangsúly előtt állhat 0 vagy 1 vagy 2 szótag, az első metrikus hangsúlyt 1 vagy 2 szótag hangsúlyközi sorozatok követik, végül a sor utolsó hangsúlya után ismét 0 vagy 1 vagy 2 szótag következhet.)

amelyek, a már említett versmértékektől eltérően, a hangsúlyok között zéró intervallummal is élnek (állandó sormetszet a pentameterben).

3. *A szillabikus rendszer* a 30-as években bukkan fel az észti költészetben a francia alexandrin fordítása eredményeképpen (eddig az alexandrin egyenértékűjének — a német és orosz verseléssel egyetértésben — a hatütemű jambust tartották). Az alexandrinuson kívül a szillabikus rendszerben megemlíthetjük még a spanyol románcok ekvivalenseit (például *A. Kaalep* műveiben), az ukrán kolomejkát, valamint a japán haikut és tankát.

4. *A szabad verssel* részletesen foglalkozott *A. Kaalep*,⁷ az ő osztályozása azonban nem elégséges. *A. Kujatkovszkij* és *A. Zsotvysz* orosz metrikusok osztályozását⁸ sem tarthatjuk ki-elégítőnek. A szabad vers osztályozására új rendszert ajánlhatunk, amely abban különbözik a meglévőktől — amelyek gyakran nem azonos alapon állnak —, hogy csak az ún. alsó szintű jellemzőket, azaz csak a vers ritmikai sajátosságait veszi figyelembe. Ezért a szabad vers megkülönböztető jegyeinek alábbi rendszerét vezetjük be:

1. Egyszerű — összetett
2. Metroid — diszmetrikus
3. Szabályozott — szabályozatlan
4. Kis szórtságú — nagy szórtságú
5. Rövid verssoros — hosszú verssoros
6. Szabályozott zárlattal — a zárlat szabályozása nélkül
7. Szabályozott ütemelőzővel — az ütemelőző szabályozása nélkül
8. Rímes — rímtelen
9. Instrumentalizált — nem instrumentalizált.

Ez utóbbi két jegy fakultatív, és ha a szükség úgy hozza, velük kapcsolatban még ki-gészítő osztályozást készíthetünk.

Az észti kvantitatív verselés problémája

1. Az ősi észti népi alliterációs (runo-szerű) verselés a XX. században is előfordul a népi ihletésű lírai-epikus és lírai dalokban. *A. Genetz* definíciója nyomán, mint már említettük, ennek alapjául a négy lábú kvantitatív trocheust tartják (— ◡ — ◡ — ◡ — ◡), és tanulmányok egész sorában ezt a mértéket az antik hexameter mellé állítják. Az utóbbi időben sokkal józa-nabb felfogás alakult ki (*A. Oras, V. Koressar*). Ennek képviselői bebizonyítják, hogy a hexa-metert nem lehet analógiának tekinteni, mivel az antik vers technikája annyira különbözik az észti népi verseléستől, hogy ezeknek a különne-mű jelenségeknek az összevetése egyszerűen képtelenség.

Az antik verselésből átvett — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ képlet szöges ellentétben van az ún. kvantitatív szabályokkal, amelyeket már a XIX. században megformálnak. E szabályok szerint az első verslábát szabadon töltik ki (azaz a kvantitás figyelembe vétele nélkül), tehát helyesebb lenne külön jeleket beiktatni a vers első két pozíciója számára, például: 00 — ◡ — ◡ — ◡. De még egy ilyen képlet sem tükrözi elégségesen a mennyiségi elv két alapvető szabályát: a vers harmadik, ötödik és hetedik pozícióját nem szabad betölteni rövid hangsúlyos (de be lehet tölteni rövid hangsúlytalan), a negyedik, hatodik és nyolcadik pozíciót viszont nem lehet betölteni hosszú hangsúlyos (de be lehet tölteni hosszú hangsúlytalan) szótagokkal. Ezért az alliteráló verselés utánzataiban jobban tükrözi a való helyzetet a

00 — V — V — 00 — V — V —
XXXXX vagy XXXXX képlet,

ahol 0 = bármely hosszúságú, — = hosszú hangsúlyos, V = rövid hangsúlyos, X = hang-súlytalan szótág, amelynek a hosszúsága metrikai szempontból közömbös. Az utolsó pozíciót jelölhetjük egyszerűen X-szel, mivel a runo-szerű verselésben egyszótágú szó nem állhat a sor végén (az ún. centrifuga-szabály).

Így a népi alliteráló verselés imitációja külön rendszert alkot a verstanban. Ezt a rend-szert kvantitatív szillabikusnak kell neveznünk, amelyben részben a tonikus szabályozás is közrejátsszik.

2. Pszeudorunikus verseléssel akkor van dolgunk, mikor a költők nem helyesen utá-nozzák a népi verselést. Az ilyen vers a szillabikus és nem a kvantitatív rendszerhez tartozik.

3. A másodlagos kvantitatív rendszerek elsősorban az antik költők fordítása eredménye-képpen keletkeztek. Az észti irodalom történetében egész sor ilyen esetet különíthetünk el:

⁷ Kaalep 1959.

⁸ Kujatkovszkij 1963. Zsotvysz 1966.

a) Az első időszakban Homérosz eposzainak egyes részleteit szóról szóra, a ritmus figyelembe vétele nélkül fordították.

b) A múlt században megjelentek a nem kvantitatív hexameter és az elégikus disztichon nyomatékos és szillabotonikus változatai.

c) A XX. sz. első felében kidolgozták a tiszta kvantitatív verselés alapelveit (G. Suits néhány verse a tízes évekből; E. Roos: *Az ész kvantitatív hexameter rendszere* c. elméleti tanulmánya).

d) Az ötvenes évek végén használatba került a kvantitatív-nyomatékos rendszer (A. Annist cikkei és fordításai, A. Kaalep cikkei és „Kis elégiai”).

e) A kvantitatív-nyomatékos rendszerrel párhuzamosan a fordításokban alkalmazásra kerül a kvantitatív-szillabotonikus rendszer is (az ötvenes évektől kezdődően).

Az átmeneti metrikai formák közül részletesen csak a szillabotonikusokat, és a nyomatékosokat kell vizsgálnunk, mivel a gyakorlati verselemzés szempontjából éppen ezek tarthatnak leginkább számot érdeklődésünkre.

Mindezek után immár megadhatjuk az összes verselési rendszerek, versmértékek felsorolását, amelyeket a XX. századi ész irodalomban alkalmaznak, vagy valaha is alkalmaztak.

IRODALOM

Kaalep, A. Keel ja Kirjandus 1959. No. 5.

Kolmogorov, A. N. K izucsenyiju ritmiki Majakovszkogo. Voproszű Jazükoznanyija 1963. No. 4. Kolmogorov, A. N. — Prohorov, A. V. O dolnyike szovremennoj russzkoj poezii. Obscsaja harakterisztika. Voproszű jazükoznanyija. 1963. No. 6. 84—95.

Kvjatkovszkij, A. Russzkij szvobodnűj sztyih. Voproszű Lityeraturű 1963. No. 12. 60—77. Pödmäe, Jaak = Püldmäe, Ja. R. Szisztjemű esztönszkogo sztyihoszlozszenija i csertű razvityija szillabo-tonyicseszkoj szisztjemű XX veka. Tartu, 1971.

Sengeli, G. Tyeorija sztyiha. Moszkva, 1960.

Tomasevskij, B. V. O sztyihe. Leningrád, 1929.

Zsolkovszkij, A. K. Szovesanyije po izucsenyiju poetyicseszkoj jazüka (obzor dokladov).

Masinnűj perevod i prikladnaja lingvisztika. 1962. No. 7.

Zsoutyisz, A. Granyici szvobodnogo sztyiha. Voproszű Lityeraturű 1966. No. 5. 105—123.

Fordította: Bereczki Gábor

A lengyel és a magyar történelmi regény fejlődése a romantika korában

ANDRZEJ SIEROSZEWSKI

A magyar és a lengyel történelmi regény összehasonlító elemzése — még ha csak egyetlen korszakkal kapcsolatban végezzük is el — nagyon terjedelmes tanulmányokat követel. Annál is inkább, mivel egyik oldalon sem rendelkezünk a regény szóban forgó változatának fejlődését és történetét szintetikusán feldolgozó modern munkával. Egy rövid tanulmányban pedig szükségképpen meg kell elégednünk a kérdések szűk körével, és sok dolgot el kell hagynunk. Tanulmányomban a magyar és a lengyel történelmi regény fejlődésének összehasonlító elemzését végzem el a romantika korával kapcsolatban, s nem térek ki az olyan problémákra, mint a tárgyalt időszakban mindkét irodalomban alkalmazott regényírási technika, az ábrázolás, az elbeszélés, a hősök megformálásának, a cselekmény szövésének módja stb.¹

Az irodalomtörténet korszakokra való bontása mindig heves vitákat váltott ki a kutatók körében, s ma is viták tárgya. Nem maradt ki a vitából a romantika sem, s éppen ezért pontosan meg kell határoznunk, milyen időhatárokat ölel fel a „romantika kora” terminus mindkét irodalomban. Ez újabb nehézséget jelent. Anélkül, hogy megfedlekznék a fenti kérdésben mutatkozó véleménykülönbségekről, amelyek különösen Magyarországon erőteljesek

¹ Ezeket a kérdéseket készülő A magyar és lengyel történelmi regény a romantika korában c. kandidátusi disszertációmban tárgyalom. A jelen cikkben kihagyott kérdések egy részével kapcsolatban l. A. Sieroszewski, Z problematyki wegierskiej i polskiej powieści historycznej w XIX wieku, „Acta Philologica”, 1970/2. 127—140.

a korszak végének meghatározását illetően, a romantika korának mindkét irodalomban közös határaiként a XIX. század második évtizedének végét, illetve hetedik évtizedének közepét tekintetem.²

Ebben a században a regény bámulatos karriert csinált. Kazimierz Wyka szavaival élve, éppen a romantika emelte nemesi rangra.³ A korábban észre sem vett, majd lenézett és támadott regény hamarosan uralkodó szerepre tett szert az irodalmi műfajok között, s elsőrendű fontosságúvá vált az irodalom és az olvasók kapcsolatában. Ennek a fejlődésnek a kezdete egybeesik a historizmus kibontakozásával, amelyet a Nagy Francia Forradalom és a napóleoni háborúk különösen Európában erőteljes megrázkódtatása indított el. Ezen a talajon kristályosodott ki végleg a modern történelmi regény.⁴ A történelmi regény atyjának tekintett Walter Scott, valamint követőinek és tanítványainak hatalmas sikere azt bizonyította, hogy pozitív választ adtak az olvasók várakozására, amikor érdekes formában tárták fel előttük a múltat, őseik történetét, a nemzeti lét gyökereit.

Ezek az általános és alapvető okok a lengyel és a magyar irodalom talaján csak késve érvényesültek. A késés, valamint a magyar és a lengyel történelmi regény európaiktól eltérő fejlődési vonala társadalmi, politikai, összkulturális és szorosan vett irodalmi okokból fakadt. Az olyan közismert tényeken kívül, mint a feudális társadalmi szerkezet, a városok fejletlensége és az idegen hatalmaktól való függőség, még két jelenség játszott nagyon fontos szerepet ezen a téren: a kulturális élet modern intézményeinek fejletlensége, valamint a prózáírás, különösen pedig a regény hagyományainak hiánya. A regénynek ez a nyugat-európaiktól eltérő sajátossága, ami egyébként Közép- és Kelet-Európa más irodalmaiban is megfigyelhető, a magyar és a lengyel történelmi regény felsőbbrendű analógiája.

Ha közelebbről megvizsgáljuk a magyar és a lengyel regény szóban forgó változatának fejlődési vonalát a romantika korában, számos hasonlóságot láthatunk. Azt azonban nem állíthatjuk, hogy ez a vonal, akár csak nagy vonásokban is, azonos lenne. Ezt egy nagyon alapvető különbség: az időeltérés sem engedi meg. Mindkét esetben hasonló jelenségek mentek végbe, de más időben, Magyarországon rendszerint később, mint Lengyelországban. Az eltérés forrását abban látom, hogy a nemzeti történelem csúcspontjai sem estek egybe. Lengyelországban a novemberi forradalom (1830–31), Magyarországon pedig az 1848–49-es forradalom és szabadságharc volt ilyen időpont.

A nemzeti múlt iránti általános érdeklődés mindkét országban elősegítette a történetírás fejlődését. Lengyelországban azonban Adam Adam Naruszewicz munkáját, a nemzeti történelem nagy szintézisét alkotó módon továbbfejlesztették a varsói Tudományos Társaság tudósai, majd Joachim Lelewel és Maurycy Mochnacki, Magyarországon viszont Katona István és Pray György munkáját megtorpanás követte, s a magyar történelmi gondolkodás fejlődése a XIX. század első évtizedeiben kevésbé volt gyümölcsöző. A regénynek, ennek az objektívizált műfajnak pedig forrásokból és dokumentumokból kell merítenie, s az olyan fajta regény számára, amelyet Walter Scott teremtet meg, a történetírás fejlődése nemcsak a fejlődés, hanem egyáltalán a lét alapvető feltétele volt.

A XVIII. század végén a hasonló, bár Magyarországon fájdalmasabb hagyományhiány mellett a regény itt is, ott is azonos pontról indult. Lengyelországban azonban az idegen min-ták megismerését több eredeti kísérlet kísérte, mint Magyarországon, ahol Bessenyei György és Kazinczy Ferenc nyelvújítási mozgalma és fordítási programja kettős szerepet játszott: felpozícionálta, de egyszersmind korlátozta is a hazai regényírás fejlődését.⁵ Igaz ugyan, hogy Kármán József már 1795-ben azt hirdette, hogy csak „az eredeti munkák gyarapítják a tudományokat, csinosítják a nemzetet s emelik fel a nagy nemzetek ragyogó sorába. (...) A tolmácsolás nem haszon, kis érdem!”,⁶ szava és személyes regényírói példája azonban nem váltott ki jelentősebb visszhangot. Mit sem ér, hogy elméletileg szinte egyenlőségjelet tehetünk Ignacy Krasicki „Mikolaj Doświadczyński kalandjai” és Bessenyei György „Tarimenes uta-

² A magyarországi és lengyelországi romantika korszakának időbeli határait így húzta meg többek között P. Van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris 1948, 223., 235. és 237. A magyar romantika periodizálásával kapcsolatos vitát részletesen ismerteti Horváth K., *A magyar romantika-kutatások kérdéseiről*, „Irodalomtörténeti Közlemények”, 1971/5. 555–561.

³ K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*; K. Wyka, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, 148–172. c. kötetben.

⁴ L. Lukács Gy., *A történelmi regény*, Budapest (é. n.), 5–15. passim.

⁵ A regény fejlődése és a nyelvújítási mozgalom közötti összefüggésről Magyarországon I. Wéber A., *A magyar regény kezdetei*, Budapest 1959, 5–43.

⁶ Kármán, J., *A nemzet csinosodása. A: Szöveggyűjtemény a felvilágosodás és a nyelvújítás korának irodalmából*, Budapest, 1953, 420. alapján.

zása” c. regényei közé, ha ez utóbbi csak jó száz évvel később jelent meg, s saját korában nem gyakorolt hatást sem a műfaj fejlődésére, sem pedig az olvasókra. A felvilágosodás korában születőben levő regény Magyarországon nem talált kedvező talajra. A helyzetet később még adminisztratív tilalmak is súlyosbították, s mindez hozzájárult ahhoz, hogy a századforduló és 1832 között Magyarországon egyetlen teljesen eredeti regény sem jelent meg. Lengyelországban viszont ugyanez alatt az idő alatt lassan, de biztosan tört előre a regény (Ludwik Kropiński, Maria Wirtemberska, Feliks Bernatowicz, Klementyna Tańska-Hoffmanowa, Elżbieta Jaraczewska és a húszas évek regényírói Julian Ursyn Niemcewicz-csel az élükön).

Amikor leszögezzük az eltérő fejlődést ebben a három fontos évtizedben, utalnunk kell még egy jelenségre, amelynek fontosságát Horváth Károly emelte ki. A mindkét nemzet történelmében oly jelentős 1795-ös esztendő eltérő következményekkel járt: Lengyelország elvesztette függetlenségét, de a megszállók még egy ideig lehetőséget adtak a lengyeleknek nemzeti kultúrájuk viszonylag szabad fejlesztésére, Magyarország viszont megőrizte területi egységét, de a bécsi udvar drasztikusan gúzsba kötötte a magyar kulturális életet.⁷ Ez az eltérő helyzet tükröződött a magyar és a lengyel történelmi regény fejlődésének első szakaszában is.

Talán ez volt az a néhány legfontosabb ok, ami miatt a regény tárgyalt változata országainkban a romantika korában eltérően fejlődött, elsősorban kronológiai szempontból. Lengyelországban a tárgyalt regények első hulláma Niemcewicz „Jan z Tęczyn” c. regényével (1825) az élen a húszas évek második felében jelent meg. Ezzel párhuzamosan Scott regényei szinte elárasztották az országot: az említett néhány esztendő alatt csaknem húsz könyve jelent meg Lengyelországban. Jellemző, hogy Wigand Ottó ugyanebben az időben megkezdte ugyan „Scott Walter Válogatott Románjai”-nak kiadását, de a vállalkozás a 6 kötetes Ivanhoe megjelenése után megbukott.⁸ A második korszak a novemberi felkelés bukása után néhány éves pangással indult, de amikor a nagy lengyel költészet Franciaországba költözött át, a helyében támadt úrt lassan a regény kezdte betölteni. Erőteljes megélni-ülés jelentkezett a harmincas évek végén és a negyvenes évek elején, s ez csaknem végig meg is maradt. Magyarországon még mindig a költők voltak a „lélek vezérei”, s övök volt a legfontosabb és legjelentősebb szó az irodalomban. A regény csak nehezen tudott utat törni magának. Első korszaka csak Jósika Miklós Abafijával kezdődött és a 48-as fordalomig tartott. Bár a szabadságharc ugyanolyan fordulópontot jelentett a magyar történelemben, mint Lengyelországban a novemberi felkelés, a történelmi regény még rövid időre sem tűnt el a magyar irodalomból, s rögtön a szabadságharc bukása után feltámadt, először Jókai Mór munkássága révén, aki Jósika, Kemény Zsigmond és néhány másodrendű író munkáival együtt kitöltötte a második korszakot.

Az első különbség tehát: a magyar történelmi regény születése több mint tíz évet késést a lengyel irodalomhoz viszonyítva. A második különbség: Lengyelországban nagyobb volt mind a regények, mind pedig a jelentős regényírók száma, mint Magyarországon. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, állításom alátámasztására lengyel részről olyan neveket sorolhatok fel, mint Julian Ursyn Niemcewicz, Feliks Bernatowicz, Józef Ignacy Kraszewski, Michał Czajkowski, Henryk Rzewuski és Zygmunt Kaczkowski, magyar részről viszont csak Jósika Miklóst, Eötvös Józsefet, Kemény Zsigmondot és Jókai Mórt említhetem.

A magyar regényirodalom szegényessége a lengyelnél szerényebb prózaí hagyományokból következett, s itt mind a régebbi, mind pedig az újabb, a Felvilágosodás korának és a századfordulónak a hagyományaira gondolunk.⁹ A XIX. század elején a történelem és a nemzet kérdései iránti érdeklődés sem volt olyan általános Magyarországon, mint Lengyelországban. Az említett problémával foglalkozó tanulmányában Alina Witkowska ezt írja: „A századfordulón egyetlen olyan gondolkodó fő sem volt Lengyelországban, amely kétségbe vonta volna, hogy a nemzet történelmi fogalom. A franciákon kívül egyetlen korabeli nemzeti közösség sem

⁷ Horváth K.: A műfajok problémája a klasszicizmus és a romantika korában a lengyel és a magyar irodalomban. A: Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből, Budapest, 1969. 334–340. műben. Lengyel változatban: K. Horváth, Zagadnienie gatunków literackich w literaturze węgierskiej i polskiej epoki klasycyzmu i romantyzmu. (w:) Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, 254–255.

⁸ L. György L., A magyar regény előzményei, Budapest 1941, 81. és 521.

⁹ A külföldi regények magyarországi és lengyelországi fogadtatásáról a Felvilágosodás korában, valamint a XVIII–XIX. században gazdag anyagot találhatunk György L., i. m., passim, valamint Weber A., i. m. 5–43., valamint Z. Sinko, Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, passim. Az idézett anyagok lehetővé teszik, hogy érdekes összehasonlító következtetéseket vonjunk le a két ország prózájának helyzetéről a romantika korát megelőző időszakban.

érzékelté annyira tapinthatóan kollektív létének történelmileg meghatározott voltát. Hiszen pontosan meg lehetett határozni azt a napot, amikor a nemzet — mint vélték — megszűnt létezni.”¹⁰ Magyarországon a jakobinus összeesküvés bukása nem járhatott olyan kollektív jelentőségű következményekkel, a Habsburgok politikája pedig különféle reakciókat váltott ki a társadalomban, amit többek között a magyar nemességnek Napóleonnal szemben tanúsított magatartása is bizonyít.¹¹ A romantika korára jellemző érdeklődés a történelem és a nemzet kérdései iránt itt lassabban bontakozott ki, s a nemzetiségi kérdések széles skálája is bonyolította. Az irodalom területén hosszú időn keresztül a költészetben, az irodalom legerőteljesebb műfajában kapott hangot.

Szem előtt tartva az említett időbeli eltérést, próbáljuk meg elvégezni a lengyel és a magyar romantikus történelmi regény összehasonlító elemzését, feltárva a párhuzamos és eltérő jelenségeket a két irodalom fejlődésében. A fejlődés első szakaszában mindkét esetben határozottan megfigyelhető a Scott-féle modell hatása. A legjobb írók nem utánozták ugyan szolgái módon az „észak mágusát”, nemzeti múltjukból merítették az ihletet, s annak képeit autonóm módon alkották meg, a Scott-féle modell alapvető kompozíciós és cselekményi elemei azonban kisebb-nagyobb mértékben megtalálhatók Niemcewicz, Aleksander Bronikowski, Fryderyk Skarbek, Franciszek Wezyk, Bernatowicz és Jósika regényeiben. Ezek az elemek nem minden író munkásságában jelentkeztek egyforma erővel, általában azonban mégiscsak — az első időszakban egyébként egész Európában — domináló modelltól való eltérésről beszélhetünk.

A lengyel írók a novemberi felkelés előtt ezt a modellt a múlt eszményítésével töltötték ki, s felidéztek Lengyelország letűnt fénykorát a hajdani vezérek katonai győzelmeit dicsőítve. Ez tudatos törekvés volt, amit Niemcewicz a „Jan z Tęczyn” előszavában így fogalmazott meg: „Zsigmond Ágost korát, a tizenhatodik század közepét választottam, mint történelmünk egyik legdicsőbb korszakát — írta. — (...) A nemzet boldog és komoly volt, virágzott a tudomány és a kereskedelem, s a polgár napjait csendes hajlékában szabadon töltötte. (...) A lengyeleket (...) vissza szerettem volna vinni a tizenhatodik század közepére, s elérni, hogy úkapáikkal éljenek.”¹² A cári hatóságok felfigyeltek ennek a tendenciának a veszedelmes élére, amit az az 1828-as jelentés is bizonyít, amelyet valószínűleg Novoszilcov írt Konstantin nagyhercegnek: „Köztudomású, (...) hogy a lengyel írók elődeik tetteit dicsőítik, megátalkodottan hirdetik a nemzet dicsőségét, a lengyel vezérek és uralkodók nagy tetteit, s így igyekeznek szítani a lengyel patriotizmust. Amíg ez a törekvés megfelelő határok között marad, nem elítélendő (...). Más viszont a helyzet, ha a hasonló hazafiság együtt jár Lengyelország jövődől függetlenségének álmával, s a lengyel írók művei hasonló gondolatokat kívánnak kelteni honfitársaik lelkében: ebben az esetben ugyanis ellentétesek az alattvalói engedelmes-séggel, mivel elszakítják szíveiket valóságos hazájuktól, s szeretetüket valamilyen még nem létező és jövődől hazára irányítják”.¹³

Jósika reformkori regényeire a korabeli magyar élettel való szoros kapcsolat jellemző.¹⁴ A kor más íróihoz hasonlóan ő is hazafias szellemben akarta nevelni olvasóit, hősein keresztül magatartási példát kívánt eléjük állítani, s olyan tulajdonságokat, jellemvonásokat dicsőített, mint az erős akarat, a tettvágy, a következetes céltudatosság. Erről már első regényének előszavában is írt: „Egy lélekrajzot adok itt az olvasó kezébe. Célzása ko moly, s oda megy ki, hogy erős akaratall minden aljast le lehet győzni, hogy a tőkély útja nehéz, számtalan visszasesések vannak a megszokott rosszra: de végre a lelki erő diadalt nyer, ha tud akarni.”¹⁵ Három évvel később A csehek Magyarországon című regényének előszavában még teljesebben fejtette ki ezt a gondolatot, s egyenesen azt állította, hogy regénye akkor éri el célját, ha az olvasókat a leírt példák követésére serkenti. A történelmi regény eme funkcióját Jósika a Szabadságharc után írt Regény és regényítészet (1858) című tanulmányában, legterjedelmesebb regényelméleti munkájában is hangsúlyozta.

¹⁰ A. Witkowska, Romantyczn naród: klęska i triumf (w:) Problemy polskiego romantyzmu. Seria pierwsza, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, 8.

¹¹ L. Kosáry D., Napóleon és Magyarország, „Századok”, 1971, 3—4. sz. 545—626. A tanulmány az összehasonlítás szempontjából figyelembe veszi többek között a lengyelek Napóleonnal való viszonyát is.

¹² J. U. Niemcewicz, Jan z Tęczyna, Wrocław 1954, 4.

¹³ W. Billip, Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818—1830, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1962, 206—207. alapján idézem.

¹⁴ A kérdést részletesen tárgyalja Szendrei J. V., Hagyománykultusz és jelenérdeklőség Jósika Miklós történelmi regényeiben, „Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények”, 1970 2. sz. 303—315. Jósika munkásságával kapcsolatban l. még Weber A., i. m. 136—161., valamint uő. Bevezetés Jósika: Abafi — II. Rákóczi Ferenc c. regényeihez, Budapest 1960, 7—36.

¹⁵ Jósika M., i. m. 39.

A történelmi regény további fejlődése Magyarországon és Lengyelországban ettől kezdve eltérő irányban haladt, bár megfigyelhetünk analóg jelenségeket is. A novemberi felkelés okozta törés után, a harmincas és negyvenes évek fordulóján Lengyelországban két ellentétes tendencia kezdett kibontakozni. Mindkettő számára a Scott-hoz való viszony volt a viszonyítási pont. Az egyiket, az oppozíciót Kraszewski képviselte, aki az 1833-as sikertelen „összefércelt történelmi tények” után állandóan kísérletezve új utat keresett, és fokozatosan eljutott ahhoz, amit Wincenty Danek a dokumentum-regény egy változatának nevezett.¹⁶ Első sikeres kísérlete ezen a téren a „Zygmuntowskie czasy” (1846) volt. A változat lényege a dokumentumszerű hűség és történelmi pontosság, amit az író véleménye szerint az ország bukásáért felelős főnemesség bírálata egészített ki. Ezen az úton haladva Kraszewski semmit sem vett át lengyel elődeitől, sohasem utánozta Scottot, bár természetesen felhasználta eredményeit.

Kraszewskinak a Scott-féle modellel való szembefordulását többek között Scott regényeinek sajátos lengyelországi fogadtatásával magyarázhatjuk a harmincas és negyvenes években. Elindítója Michał Grabowski, a kiváló kritikus és teoretikus, de közepes regényíró volt,¹⁷ aki a múlt eszményítését tartotta a leginkább követendőnek Scott munkásságában. Grabowski a „költői” történelemszemlélet mellett tört lándzsát, s azt bizonygatta, hogy a hiteles személyek hiteles sorsa nem megfelelő regényalapanyag. Interpretációjában Scott a nyilvánvaló tényekkel ellentétben a lengyel történelmi regény regresszív áramlatának patrónusává vált. Ezt az áramlatot elsősorban Rzewuski és Kaczowski képviselte. Az a vita, amely hosszú években keresztül folyt Kraszewski és Grabowski, valamint Rzewuski között a történelmi regény feladatairól, funkciójáról és formájáról, lényegében két ellentétes eszmei és politikai magatartás harca volt.

Magyarországon a történelmi regény határozottabb fejlődése 1847-ben indult meg. Ebben az évben két fontos regény is megjelent: Kemény Gyulai Pál-ja és Eötvös Magyarország 1514-ben című regénye.¹⁸ Az elsővel a romantika kora második felének legkiválóbb magyar történelmi regényírója jelentkezett a tragikum, a fatalizmus és a lélektani elemzés elemeinek gazdag mozaikjával. A lélektani elemzésnek ezzel a mélységével most találkozunk első ízben a magyar irodalomban. A második regény fordulatot jelentett a realizmus irányában. Ezekkel a regényekkel megkezdődött Magyarországon a Scott-féle modelttől való eltávolodás. Megjegyzendő, hogy ez Lengyelországgal ellentétben itt a történelmi fordulópont előtt következett be, a társadalmi és politikai robbanás előestéjén, amelynek érése erősen hatott az irodalomra is.

Míg Kraszewski ebben az időben programjában szembefordult a tendenciózus irodalommal, bár a gyakorlatban a főurak bírálataival ellentmondott saját nyilatkozatainak, addig a magyar regényírók nyíltan bevallott tendenciával írtak. Eötvös kijelentette, hogy a történelmi regény sajátos feladata „népszerűsíteni a történetet”, amin azt értette, hogy a történelemből következtetéseket kell levonni saját kora számára. „A történet ismerete szövétnék, melyet, hogy biztosan haladjon, minden nemzetnek követni kell: s nem lehet a költőnek feladata eltakarni a világot, melyet az jelen viszonyainkra terjeszthetne, vagy közé vegyített idegen anyagokkal meghamisítani a forrást, melyből talán keresi, de mindig üdvös tanulságokat meríthetünk”¹⁹ — írta egyetlen történelmi regényének előszavában. Fel akarván hívni a nemesség figyelmét 1847-ben a jobbágykérdés megoldásának elkerülhetetlenségére, az 1514-es nagy parasztháborúhoz és annak vezéréhez, Dózsa György-höz fordult. Sötér István „vádiratnak” nevezte Eötvös regényét, és megállapította, hogy az író „a „történelmi” osztállyal — a történelem vádját szegezi szembe”.²⁰

A Magyarországi 1514-ben szerzője Magyarországon elsőként szakított a Scott-féle románc modelljével. Hitvallását így fogalmazta meg: „az író ne képzelőtehetségét, hanem

¹⁶ Kraszewski munkásságával, különösen pedig a dokumentumregény változataival történelmi regényírásában l. W. Danek, Powieści historyczne J. I. Kraszewskiego, Warszawa 1966. (a dokumentumregényről — 143–158. p.) valamint uő., Wstęp (w): J. I. Kraszewski, Zygmuntowskie czasy, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1966, III—LXIV.

¹⁷ M. Grabowski irodalomesztétikai nézeteit elsősorban a következő művekben fejtette ki: Literatura i krytyka, „ilno 1837—1849, 1—4. kötet, valamint Korespondencja literacka, Wilno 1842—1843, 1—2. kötet. A történelmi regénnyel kapcsolatos nézeteiről, valamint Kraszewskival folytatott vitájáról l. S. Burkot, Spory o powieści w polskiej krytyce literackiej XIX. wieku, Wrocław—Warszawa—Kraków 1968, 56—93.

¹⁸ Kemény történelmi regényeivel kapcsolatban l. Nagy M. Bevezetés Kemény Zs. A rajongók c. regényéhez, Budapest 1958, 5—58. uő. Kemény Zsigmond, Budapest 1972. 31—53. és 127—136. Sötér I. Nemzet és Haladás, Budapest 1963, 445—572. Barta J., Kemény Zsigmond; Kemény Zs.: Gyulai Pál, Budapest 1967, 1. köt. c. műben, 5—90. Eötvös munkásságával kapcsolatban l. különösen: Sötér I., Eötvös József, Budapest 1953, 197—239.

¹⁹ Eötvös J., Összes Regényei. Magyarország 1514-ben, Budapest, én., 1. köt. 3.

²⁰ Sötér I., Eötvös József, Budapest 1953, 197.

azon ismereteket kövesse, melyeket magának, ha lehet, egykorú kútfőkből lelkiismeretes vizsgálódások által szerezhetett. (. . .) A történelmi regényben tehát, meggyőződésem szerint, azon határokon kívül, melyeket a művészet minden regénynél a képzelőtehetség elébe szabott, még más határok is léteznek, melyeket szintén nem szabad túlhágni az írónak. E határokat a történelmi igazság jelöli ki.”²¹ Eötvös felhasználta Scott és Jósika vívmányait a regénytechnika terén, de nagyon ügyelt a valószínűség elvére, s nem az egyének sorsára összpontosította a figyelmet, hanem a nagy társadalmi és politikai problémákra, megmutatta a tömegek mozgását, hangulatát és törekvéseit, a kort a maga alapvető konfliktusaival együtt. Ennek köszönhető, hogy műve a történelmi realizmus első érett alkotása a magyar történelmi regényirodalomban.

Kraszewski is nagy súlyt helyezett a történelmi igazság jelentőségére. Ezt tette kezdettől fogva, s a negyvenes években már határozottan törekedett a történelmi regény örök dilemmájának pozitív megoldására. Itt a történelmi igazság és a művészi igazság dilemmájára gondolunk. „Egy szó az igazságról a történelmi románban” (Słówko o prawdzie w romansie historycznym) (1843) c. cikkében fogalmazta meg a legvilágosabban a fenti kérdéssel kapcsolatos véleményét. „A történelmi regényben kétféle igazság van: művészi és történelmi. Ez utóbbi benne sohasem lehet teljes, mivel a művészet feltételei teljes egészében különböznek a történelem feltételeitől, a regény pedig elsősorban művészeti alkotás. Ezért a történelmi igazság mindig másodrendű, és mintegy eszköz, nem pedig cél. (. . .) Ha azonban az író egy adott kort akar bemutatni, de a képzelet kedvéért meghamisítja a tényeket, s nem ügyel a történelem útmutatásaira, a művészi hamisság veszélyének is kiteszi magát. (. . .) A művészet világában sincs semmi előbbrevaló az igazságnál; ha eltávolodunk, eltérünk tőle, érződni fog a hamisság. (. . .) A történelmi regényben a történelmi pontosság nem helyettesíti a művészi igazságot sem, s csak azzal együtt alkot tökéletes egységet”.²²

Így tehát mind Kraszewski, mind pedig Eötvös hangsúlyozta a történelmi hűség jelentőségét, ami más tényezőkkel együtt elődeiknél közelebb hozta őket a realizmushoz. Más volt viszont álláspontjuk a történelmi regény tendenciájával kapcsolatban. Ezenkívül Eötvös regényének eszméi tartalma is sokkal radikálisabb volt. Kraszewski sohasem vált annyira radikálissá.

Nagyon erőteljes volt a fejlődés Jósika romantikus regényeitől Eötvös realizmusáig, ez a realizmus azonban dinamikusabban robbant be az irodalmi életbe, s hamar ki is égett. Az 1849-es tragédia után a magyar történelmi regény fejlődése más irányban haladt tovább. Lengyelországban ugyanez a folyamat lassabban ment végbe, s egyúttal folyamatosabb, stabilabb volt.

A tárgyalt időszak utolsó tizenöt esztendejében a magyar és lengyel történelmi regényirodalom eltérően alakult. Lengyelországban a két korábban említett ellentétes irányzat stabilizálódik. Kraszewski nem elégedett meg a „Zygmuntowskie czasy” művészi megoldásával, tovább kereste a legjobb megoldásokat, s a történelmi forrásokból merített nyersanyagot a regény cselekményszövésének szabályai szerint igyekezett feldolgozni. A legértetlenebb eredményeket — Jókaival ellentétben — ezen a téren élete végén, az egész lengyel történelmet felölelő regényeiben — krónikáiban — érte el. Élete végéig változatlanul bírálta a főurakat és a nemesi elmaradottságot. Az ellentétes áramlatot Rzewuski és Kaczakowski tartotta fenn, akik a nemesi életet és a főurak világát, a nemzetet és a hazafias hagyományokat — véleményük szerint — egyedül őrző öröket dicsőítették. S ezt nemcsak regényeikben tették, hanem a regényhez közelálló nemesi anekdoták formájában is, amelyek sorozatát 1839-ben Rzewuski „Pamiętniki Soplicy” c. műve indította el, s a negyvenes és ötvenes években Ignacy Chodźko és bizonyos mértékig Kaczkowski, az „Ostatni z Nieczujów” (1851—1858) c. ciklus szerzője folytatott.

Magyarországon minden író, így tehát Jókai, Jósika és Kemény is a nemzeti tragédia és következményeinek közvetlen hatása alatt írt. Különböző eredményekre és következtetésekre jutottak, a kiindulási pont azonban mindig azonos maradt.

A történelmi igazságtól még a romantikus regények között is messze eltérő regényeiben, az Erdély aranykorában (1851) és a „Török világ Magyarországon” c. alkotásban Jókai igyekezett minél többet átmenteni a szabadságtörekvések hagyományaiból.²³ A XVII. századi Erdély viharos történetében keresett erőt, de a helyzet nyomására ezt óvatosan tette, s nem ösztönzött nyílt ellenállásra. Jókaiával és Eötvössel ellentétben, akik a szabadságharc előtt egyetemes erkölcsi példaképeket igyekeztek olvasóik elé állítani, Jókai sokkal közvetlenebbül törekedett arra, hogy fenntartsa a nemzet lelkierejét.

²¹ Eötvös J., i. m. 3.

²² Idézem Kraszewski o powieściopisarzach i powieści, S. *Burkot* feldolgozása alapján, Warszawa 1962, 80. és 84.

²³ Jókai említett két regényével kapcsolatban l. különösen Nagy M., Jókai, Budapest 1968, 81—105.

Az emigrációba kényszerült Jósika még több történelmi regényt írt, de elszakadva a számára mindig fontos, közvetlen ösztönzőt jelentő hazai élettől, lényegében már csak az aktualitását vesztett mintát variálhatta. Egyetlen valóban értékes alkotása ebből az időszakból a II. Rákóczi Ferenc (1861), amelyben kevesebb a romantikus eszményítés és kalandosság, s az általános erkölcsi utalásokat a bécsi udvar magyarellenes politikájának nyílt bírálata váltotta fel.

Nagyon fontos szerepet játszott a magyar történelmi regény fejlődésében Kemény három, a szabadságharc bukása és a kiegyezés között írott regénye: az Özvegy és leánya (1855–1857), A rajongók (1858–59) és a Zord idő (1857–1862). Ő is a XVI–XVII. századi Erdély történelmét dolgozta fel, de úgy, hogy figyelmeztesse honfitársait: Magyarország egyetlen lehetősége a politikai józanság és bölcsesség, s minden szenvedély és álmódosítás végzetes. Már nem írt olyan meggyőződéssel a tragikus hősök és az ország sorsára nehezedő környörtelen végzetről; azt hirdette, hogy az erők egyensúlyát kell keresni, meg kell szabadulni az illúzióktól s bölcsen kell cselekedni. Véleménye szerint csak a kollektív és egyéni önelemzés segítségével lehet teljesíteni ezeket a feltételeket. Ezért olyan jelentős regényeinek lélektani rétege és erkölcsi problematikája. Bár mindhárom regény alig néhány év leforgása alatt született, kisebb-nagyobb formai, esztétikai és eszmei különbségek választják el őket egymástól. Ez utóbbiak különösen jól tükrözik, hogyan hatott az íróra az ország időközben megváltozó helyzete.

Ahogy korábban Lengyelországban Kraszewskitól, úgy most Magyarországon Keménytől származnak ebben az időben a legértettebb elméleti nyilatkozatok. Kraszewskival összehasonlítva a forrásanyag szabadabb feldolgozásának híve volt. Élet és irodalom (1852–1853) c. terjedelmes tanulmányában azt bizonygatta, hogy a regényírónak joga, sőt kötelessége a történelem kiegészítése, mivel a történelem sohasem befejezett egész, míg a regény művészi szempontból zárt és befejezett alkotás. Az írónak csak azzal kell törődnie, hogy kiegészítései megfeleljenek a kor szellemének.

A Dichtung und Wahrheit kérdése a történelmi regényben — a változat célja és feladatai mellett — a legtöbbet vitatott kérdés volt a történelmi regény megszületésének pillanatától kezdve mind Lengyelországban, mind pedig Magyarországon. Ezek a viták egyes időszakokban — különösen Lengyelországban — (főképp a novemberi felkelés előtt, valamint a harmincas és negyvenes évek fordulóján) igen hevesek voltak, és az első helyen álltak az irodalmi viták között.²⁴ A magyar irodalmi életben nem játszottak ilyen jelentős szerepet, mivel maga a történelmi regény sem fejlődött itt olyan gazdagon, mint Lengyelországban.

Mindkét országban sokáig élt még ez a műfaj,²⁵ és nagy szerepet játszott a két nemzet kollektív tudatának alakításában. Elég, ha példaképpen megemlíjük Henryk Sienkiewicz és Gárdonyi Géza, Stefan Żeromski és Móríc Zsigmond nevét. Örökségük szellemünkben a mai napig elevenen él.

Alakmások és önarcképek Krúdy prózájában

KEMÉNY GÁBOR

I.

„Bennünk van a megoldás”?
(Egy írói attitűd és következményei)

1917-ben a gyomai Kner könyvkiadó-vállalatnál *Éjfé*l címmel válogatás jelent meg „magyar írók misztikus novelláiból”.¹ A kötet — amelynek szerzői közt egyébként ott találjuk Babitsot, Balázs Bélát, Csáth Gézát, Kaffkát, Karinthy és Kosztolányit is — tartalmi és

²⁴ L. S. Burkot, i. m. 50–74.

²⁵ L. Sziklay L., Romantika és realizmus a századforduló történeti regényeiben (Sienkiewicz, Jirasek, Gárdonyi). Tanulmányok a lengyel–magyar irodalmi kapcsolatok köréből, Budapest 1969, 509–547. Lengyel változatban: L. Sziklay, Powieść historyczna na przełomie XIX i XX stulecia (Sienkiewicz–Jirasek–Gárdonyi), (w): Studia z dziejów polskowęgierskich stosunków literackich i kulturalnych, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1969, 400–433. A szerző Henryk Sienkiewicz, Alojś Jirasek és Gárdonyi Géza történelmi regényeinek elemzése alapján érdekes összehasonlító következtetéseket vont le a műfajjal kapcsolatban a XIX–XX. század fordulóján Kelet-Európában.

¹ Éjfé. Magyar írók misztikus novellái. Összegejtötte Bálint Aladár. Bev. Kosztolányi Dezső. Gyoma 1917.

formai szempontból egyaránt egyenetlen színvonalú, inkább jellegzetes, semmint jelentős alkotás. A hangvétel és a cselekményvezetés naiv irracionalizmusa az elbeszélések többségében a stílusnak egyfajta modorosságával, szecessziós túldíszítettséggel és túlfűtöttséggel párosul. Ami a gyűjteményt számunkra mégis oly érdekessé, sőt bizonyos értelemben éppenséggel kulcsfontosságúvá teszi, az — paradox módon — épp e középszerűségről vagy átlagoságról: egy korszak szellemi arculatáról, közérzetéről az átlagteljesítmények gyakran többet árulnak el, mint a remekművek, amelyek némiképp mindig kívül és felül állnak korukon. Ha az *Éjféli* novelláit és mindenekelőtt Kosztolányi Dezső előszavát nemcsak esztétikai mércével mérjük, hanem elsősorban kordokumentumként vesszük szemügyre, számos olyan gondolatra bukkunk bennük, amelyek nem idegenek az akkori Krúdytól sem, s így kulcsot adhatnak kezünkbe a Krúdy-önarcképek és alteregók problematikájához is.

Az antológia bevezetésében Kosztolányi abból az axiómaszerű megállapításból indul ki, hogy a külvilág „kis titokzatosságait” a modern természettudomány kiirtotta.² „De belső világunk még ma is tele van rejtélyekkel. ... Értjük a testünket, izról izre és porcikáról porcikára, csak éppen azt nem értjük, hogy az egész mire való?³ ... Ami valaha künn volt, az ma bennünk van. Magunkban hordozzuk a kísérteteket.”⁴ A pszichoanalízis megmutatta, hogy lelkünk nagyobbik részét egyáltalán nem ismerjük: „Nincsenek titokzatos szobáink, mint a középkori várkastélyokban. De a lelkünkben még mindig vannak ilyen szobák.”⁵ A valóságot kiszélesítő, megismerő és megváltoztató emberi akaratnak éppen ezért a határokat nem kifelé, hanem befelé kell tágitania. A nagy és egyetlen kérdésre „Bennünk van a megoldás”.⁶

A befelé fordulásnak mint programnak vállalása, amely különben nyilván összefüggött a negyedik éve tartó világháború okozta apokaliptikus életérzéssel is, irodalmi síkon az epikus ábrázolásnak egyfajta pszichologizáló megközelítéséhez és értelmezéséhez vezetett. Ez kétféleképpen, két — egymással egyébként sok tekintetben rokon — formában nyilvánult meg.

Az a gondolat, hogy a megért(et)és az ábrázolás legfőbb eszköze az alkotónak önmagába mélyedése, az epikum szférájában is kitermelt egy sajátos „lírai” alapállást, s ez a „líraiság” a műnem szubjektívizálódását eredményezte. A korszak tipikus regényeinek és novelláinak nincsen igazi cselekményük; egy új, „alineáris” időelmény folytán múlt, jelen és jövő összeroskodik; a hősnak nincs autonóm személyisége, mintegy azonosul az íróval. E lírába hajló epikában a megjelenített világ az alkotó lelkének tükörképe, expresszió: az írói psziché kivetülése. Cselekménye a cselekménytelenség, ideje az időtlenség, főszereplője az írói képviselő *önarckép-alterego*.

Ha azonban a művész a nagy „miért?”-re a megoldást önmagában, a határokat „befelé tágitva” keresi, óhatatlanul szembekerül egy másik nagy kérdéskörrel is: saját lelkének, ill. általában az emberi léleknek rejtélyeivel, titkolt mélységeivel, „kísérteteivel” s a személyiségnek ebből fakadó kettősségével vagy többszörösségével. Azt, hogy e problémák egyáltalán napirendre kerülhettek, nagymértékben megkönnyítette a tízes évek elejétől-közepétől nálunk is jelentkező érdeklődés a mélylélektan iránt, a freudi pszichoanalízis egyes vulgarizálódott tételeinek (pl. a tudatalatti vagy a kettős én motívumának) beszivárgása az irodalomba. A nagy bécsi pszichiáternek az az alapgondolata, hogy a tudatos lét szinte alatt az elfojtott vágyak, ösztönök, gyermekkori lelki sérülések stb. zavaros és veszedelmes birodalma terül el,⁷ természetesen az írók fantáziáját is megmozgatta. A tudat alatti „másik én” feltörését és megtestesülését valóságosan az álmok, fantasztiákban az alteregók síkján ábrázolták. A freudista ihletesült szépprózában az alakmások a hőst saját igazi önmagával, lelkének elnyomott és szégyellt „másik felével” szembesítik. E szimbolikus ellenfigurák a leleplező és megítélő értelem hordozói, Szauder József szavával: *kritikai alteregók*.⁸

Dolgozatomban a kétféle alterego keletkezését és fejlődését a vizsgált korszak egyik reprezentatív nagy alkotóművészenek, Krúdy Gyulának írásaiban követem nyomon.⁹

² Uo. 5.

³ Uo.; vö. *Babits*: Esti kérdés (1909): „ez a sok szépség mind mire való?”

⁴ *Éjféli*, 5.

⁵ Uo. 6.; vö. *Ady*: Búgnak a tárnák (1905); *A vár fehér asszonya* (1905) és különösen *Balázs Béla*: A kékszakállú herceg vára (1911).

⁶ *Éjféli*, 6.

⁷ Vö. *Freud*: *Traumdeutung* (1900); *Psychopathologie des Alltagslebens* (1904); *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) stb.

⁸ *Szauder József*: Szindbád feltámadásától Szindbád megtéréséig (1916—1925). In: *Krúdy Gyula*: A madárijesztő szeretője. Bp. 1964. 558.

⁹ Az alterego-motívum világirodalmi vagy akár csak magyar irodalmi pályafutása külön tanulmány tárgya lehetne. A témának ezt a történeti aspektusát ezúttal nem érintem, csak utalásképpen sorolok fel néhány olyan művet, amelyben hasonmások szerepelnek, ill. amelyek a személyiség részekre hasadásának problémáját elemzik: E. T. A. *Hoffmann*: *Az*

Önarckép-alterego:
szereppé vált élet vagy életté vált szerep?

Már a kortárs kritika rámutatott, de a későbbi Krúdy-jellemzéseknél is visszatérő motívuma: Krúdy inkább lírikus, mint elbeszélő; költő, aki prózában ír.

A líraiság a Krúdy-prózának valóban *faculté maitresse*-e: a lírikusi alapállásból az életműnek csaknem minden döntő sajátága levezethető. Elsősorban ennek tudható be, hogy a jellegzetes Krúdy-írásoknak nincs hagyományos értelemben vett cselekményük: szerkezeti zártságukat, kerekedségüket legtöbbször a nyelv-zene, a stílus hangulati egységet teremtő dallamától kapják. Krúdy regényszerkezeteinek és novellaformálásának centrális mozzanata az emlékezés, mely az egyéni tudat képzettársításában oldja fel a klasszikus regényidő lineáritását. S ami további vizsgálódásunk szempontjából a legfontosabb: a magatartás és a műnem ellentmondását az író gyakran egy-egy szubjektív alakmá, lírai alterego középpontba állításával próbálja megszüntetni, akinek tettei — de főképp álmái és emlékei — köré szövi az ön-életrajzi elemekben gazdag történetet.

Ebbe az irányba, „Szindbád születése” felé mutatnak a Krúdy-novella belső fejlődéstendenciái is. Ismeretes, hogy *A víg ember bús meséi* című kötet (1900) óta Krúdy érdeklődésének homlokterében a dzsentri-probléma állt. Az egyéni módon elsajátított Mikszáth-hatásnak minden bizonnyal jelentős szerepe volt ebben. Ám mikszáthos csak a téma volt: a látásmód illúziótlan tárgyilagossága már félreismerhetetlenül a fiatal Krúdyé, aki Mikszáthnál és Móricznál is keményebb bírálója volt a magyar dzsentrinek, mert hiányzott belőle két nagy kortársának fel-felparázsló optimizmusa, a megváltozás és megváltás lehetőségében bízó, ostorozó szenvedélyessége. Ő valóban „belülről” nézte ezt a réteget: teljes kiábrándultsággal, ironikus rezignációval. Tele volt nosztalgiával a múlt iránt, de nem tudott hinni a jövőben. Tudta, hogy a „nyíri csend” — a halál csendje. S mert nem bízhatott „megjavulásukban”, elbeszéléseinek dzsentri-alakjait egy változásra képtelen, időtlen magatartás keretébe zárta, egy elmúlásra félt világ itt felejtett kísérteteiként ábrázolta őket. A Krúdy-novella cselekményessége, egykori anekdotikus fordulatosságának ennek megfelelően átalakul, helyet ad egy atmoszférateremtő és hangulatfelidéző cselekmény nélküli cselekménynek.¹⁰

Krúdy 1910 táján válaszüthöz érkezett: választania kellett a Szindbád típusú hasonló mások lírai-szubjektív, önfeltáró művészi attitűdjé és a személytelenebb anekdotázás, a Mikszáth-hagyomány között (amelyen egyébként — utolsó nagy műveiben — maga Mikszáth is túljutott már). Krúdy a nehezebb, a járatlanabb utat választotta. Később néhány elbeszélésében sikerült megalkotnia e két novellatípus szintézisét: a lírai indítatást, a vallomások hevületét egy tárgyiasabb, zsánerképszerű hangvétellel egyesítette.

Az első Krúdy-alteregők, az ún. zsoldos-elbeszélések hősei és Szindbád, valamennyien a függetlenség és életélvezés programját hirdetik. Krúdy első monográfiája, a tragikus sorsú, fiatalon mártírhaltalt halt Perkátai (Kelemen) László ebből kiindulva, az alkotói pszichikum síkján próbálja tetten érni a Szindbád-novella születését. A Szindbád típusú alteregót és novellaformát egyfajta sajátos „önstilizáció” termékének tartja. Szerinte a fiatal Krúdy, az ábrándos lelku debreceni és nagyváradi hírlapíró teljességgel magáévá tette azt a jellegzetesen ro-

ördög bájitála; Goethe: Wilhelm Meister (egyik epizódja: a gróf saját magát látja meg a felöltözött Wilhelmben); Chamisso: Peter Schlemihl; E. A. Poe fantasztikus novellái; Dumas: Korzikai testvérek; Dosztojevszkij: A hasonmás; Pirandello: Mattia Pascal két élete. A világirodalmi vonatkozások monografikus feldolgozását l. Tynms, Ralph: Doubles in Literary Psychology. Cambridge 1949. A kritikai alteregóra számos példát idézhetünk a tízes évek magyar irodalmából is. A legjelentősebbek: Babits: A gólyakalifa (1913; erről vö. Kardos Pál: It 1970. 778–85.); Füst M.: Nevetők (1917); Déry: A kéthangú kiáltás (1918; értékelését l. Pomogáts Béla: Kritika 1969. 5. sz. 39–45.; Egri Péter: It 1969. 925–7.). A kevésbé ismertek közül megemlíthetjük még Szini Gyula elbeszélését, a Daimonion-t (Ejféli, 110–8.); tulajdonképpen „kritikai alterego” van Karinthy Frigyesnek Találkozás egy fiatalemberrel című híres novellájában is. A Doppelgänger-tematika jelentkezését és további útját a nyugatosok prózájában részletesen ismerteti Karátsón, André: Edgar Allan Poe et le groupe des écrivains du «Nyugat» en Hongrie. Paris 1971. 152–62.

¹⁰ Vö. Szauder József: Szindbád születése. In: Krúdy Gyula: A szerelmi bűvészinas. Bp. 1960. 631–56.

mantikus (és századvégi) elképzelést, hogy az élet önmagában is műalkotás, vagy legalábbis azzá tehető.¹¹ Perkátai szellemesen vezeti le ezt a szerepjátszást (lírai önstilizációt) a 17–18 éves Krúdy olvasmányélményeiből. Gondolatmenete számos ponton kapcsolódik Hevesi Andrástó, aki Krúdy egész életművét irodalmi hatások eredményének, műveltségelmények párlatának minősíti, azt okvetlenül el kell ismernünk, hogy a regényesség kultusza s a múltba fordulás, mely a Krúdy-oeuvre egészét áthatja — bár nem minden korszakában egyforma intenzitással — elsősorban az ifjúkori romantikus olvasmányélmények hatásának tulajdonítható.

A *fin de siècle*-öntudat a fiatal Krúdyban a romantika felélesztésének egy sajátos módját alakítja ki.¹² E törekvéseivel némiképp részese, vagy inkább utóda a 80-as években kibontakozó irodalmi ellenzéki mozgalmaknak, melyekhez — felfedezője és mentora, Gáspár Imre révén — személyes kapcsolat is fűzte. Ez az írócsoport egy modernebbnek érzett, ha tetszik: romantikus érzelmesség jegyében határolta el magát a népműzeti konzervativizmustól, a józanság és mértékletesség Gyulai Pál-i esztétikájától; érdeklődése az orosz irodalom felé fordult: a lírikusok a Bérczy Károly fordította Puskindól, a prózaírók Lermontovtól és főleg Turgenevtől kaptak indítást, a romantikus tónust társadalombíráló, realista szándékkal és impresszionisztikus érzékenységgel párosítva (Reviczky: Apai örökség; Petelei, Gozsdu, Juth Zsigmond).

A századvégen indulók újromantikus ihlete azonban már nemcsak a puskinsi–turgenevi romantikából táplálkozik, hanem a hoffmanniból is: írásaikban szóhoz jut a groteszk, a bizarr, a fantasztikum (pl. a két Cholnokynál). A fiatal Krúdy novelláiban és kisregényeiben érzelmesség és bizarrság, turgenevi és hoffmanni romantika próbál szintézisre jutni egy páratlan zeneiségű prózastílus gondolkahangján, egy szuverén időszemléletű poétikus realizmus módszerében. A *vörös postakocsi* önvalomás értékű részlete, mely „a tírpiak városában” (Nyíregyházán) gimnáziumba járó Rezeda Kázmér első szerelméről és első olvasmányairól szól, érdekes felsorolását nyújtja az ifjú Krúdy irodalmi eszményképeinek.¹⁴ Az első nagy élmény: az Anyegin, „mely érzelmek és finom hangulatok poézise”, majd sorban utána: Dickens, romantikus realizmusával, Andersen, mesemondó leleményével, Boccaccio, a szerelmi témával és a fordultatos novellaforma kihegyeztettségével. Thackeray-től realizmust tanul, Dosztojevskijjel az emberi lélek sötét mélyeibe hatol, Hoffmann a kísértetekkel és fantaszitumokkal, Csehov a lélekelemző hangulatisággal, Tennyson Király-idilljei a lovagi erények kultuszával, Strindberg a modern nőproblémával gazdagítja irodalmi műveltségének színpékét. Egyformán izgatja Musset romantizmusával és Maupassant naturalizmusa; a spanyol irodalom iránti vonzalma Cervantesről Pedro Alarcónig ível. Az első számú kedvenc, a nagy példakép azonban mindvégig Turgenev, akiben elsősorban nem a realista írói tiszteli, hanem a finomtollú költőt, a „turgenevi nőideál” megfogalmazóját. Turgenev hatása 1897 és 1900 közt a legerősebb (vagy inkább: a legdirektebb), de a Szindbád-novellák korszakában is érezhető marad.¹⁵

A fiatal íróra az olvasott műveknek főként cselekménye, regényalakjai (Gil Blas, Lenszki, Des Grieux, Kárpáthy Zoltán) hatnak, s ez a hatás kezdetben nem annyira műveit, inkább életvitelét alakítja át. A századvég embereszményének megfelelően mindenki mástól különbözni akar. Életmódjában, viselkedésében, szokásaiban a „magányos lovag”, az „ezeregyéjszakai hajós” szerepét próbálgatja — ám novelláiban még Jókai és Mikszáth nyomdokán halad. Furcsa, de tanulságos paradoxon ez: Krúdy voltaképp akkor talál rá önmagára, akkor találja meg a hangját, amikor sikerül önmagától, pontosabban: a magára erőszakolt szereptől megszabadulnia, amikor a szándékos önstilizáció termékét, a szerelmes trubadúr vagy a középkori zsoldos romantikus alakját már nem életében, hanem írásaiban jeleníti meg.

A lírai szerepjátszás külsőségei, a sokak szemében életformának tűnő kellékek és pózok nem tévesztendőek össze Krúdyval, az emberrel és az íróval, aki gyakran rejtőzött a párhajós, a kór hely vagy a hősszerelmes álarcá mögé. Az a Krúdy, akit a kortársak ismertek és az emlékezők leírtak: ő is volt meg nem is. S amikor ez a szerep — mintegy leválva az íróról — az írásokban testet ölt, Szindbádban és Rezeda Kázmérban is az azonosság és különbözőzés dialektikus feszültsége vibrál. Krúdy mindig tagadta, hogy Szindbádtag, hogy Rezeda Kázmért

¹¹ Vö. *Perkátai László*: Krúdy Gyula. Szeged 1938². 19., 27.

¹² *Hevesi András*: Krúdy Gyula. Apollo 1936. V. sz. 266–73.

¹³ Vö. *Sóter István*: Pályakép Krúdyról. In: Tisztuló tükrök. Bp. 1966. 169.

¹⁴ A *vörös postakocsi* (— Őszi utazás a vörös postakocsin). Bp. 1963. 152–8.

¹⁵ *Dioszegi András*: Turgenev magyar követői. In: Tanulmányok a magyar–orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Bp. 1961. II. 117.; a gimnazista Krúdy olvasmányairól vö. még *Katona Béla*: Krúdy Gyula pályakezdése. Bp. 1971. 63–5.

önmagáról mintázta — és igaza volt. De igazuk van a kritikusoknak és az irodalomtörténészeknek is, akik ezen figurákat lírai alakmásoknak tekintik. Az ellentmondás csak látszólagos: Szindbádnak és Rezeda Kázmérban Krúdy valóban önmagát rajzolja, de jellemének, személyiségének csak egy-egy aspektusát, végtelenül összetett és ellentmondásos énjének egy-egy jellegzetes vonását kölcsönzi nekik (Szindbádnak a kalandvágyó állhatatlanságot és könnyes nosztalgiát, Rezedának a szerelmes költő — ironikus felhangokkal megjelenített — érzélgőségét), az egykori szerep egy-egy változatát, egy-egy álarcot a sok közül.¹⁶ A Krúdy-alakmásoknak ez a típusa azért válhat az író önvizsgálat eszközévé, mert ezek a hősök teljesebben, végletesebben élik azt az életformát — a kőbor lovag, a csavargó trubadúr, az ellenállhatatlan nőhódító amorális, szívrávnyszerű életét —, mely annyira vonzotta (és taszította) Krúdyt. Az író mintegy játszik a lehetőségekkel, ellentmondásos egyéniségének egy-egy tendenciáját az alteregókban ad absurdum viszi, a regényt és novellát szinte az „élet-kísérlet” terepévé változtatja. A *Napraforgó* három férfi főhőse (Végsőhelyi Kálmán, Álmos Andor, Pistoli) közül egyiket sem tekinthetjük önarcképnek, de mindegyikben vannak jellegzetes Krúdy-jellemvonások. Krúdy valószínűleg azt írta meg bennük, mivé válhatott volna, ha nem örökösödik felette géniuszként a költői hivatástudat.¹⁷

Krúdy írói alkata — mint mondtuk — alapvetően a lírikusé: emberábrázolásának, világlátásának ezért válik centrális mozzanatává a tízes évek elejétől a lírai alteregók szerepeltetése. Első írói korszakában mindvégig kitapintható a fiatalságából hozott irodalmi ihletés, a romantikus szerepjátszás maradványai és fejleményei. Ezért találjuk jellemzőnek a tízes évek Krúdyjára is azt, amit Németh László „a század betegségéről”, a romantikáról mond: „Ez a betegség . . . voltaképp egy őrzási méretű irodalmi mérgezés volt . . . s lélektani jellemzője, hogy az ember a maga életét is csak irodalmi sémákban, szerepekben tudta alakítani.”¹⁸ Ilyen romantikus irodalmi séma Krúdy kedvelt hőse (és alteregója), aki éjszakánként ábrándos hölgyek ablaka alatt sétál, vagy „puskát poroz”, hogy egy holdfényes estén, szerelmi bánatában szíven löve magát (Szindbád, Nagybotos Viola, Emléki, Levrey Konstantin stb.). Csakhogy Krúdy ezt a szerepet, ezt a kopott sémát saját bonyolult egyéniségének színeivel, mozgalmasságával életének eseményeivel töltötte meg. Sikerült elkerülnie a romantikus szerepjátszás, az önstilizáló álarcos realizmus legfőbb buktatóját, a szerepekre szakadást, igazi énjének, tulajdonképpeni önmagának elvesztését. A romantikus szépirodalmi ihletés, a valóságot irodalmi illusztrációnak néző közvetettség, másodlagosság érett műveiben már majdnem mindig ironikus és önironikus felhangokkal kezelt formai kellékké minősül át: a hősnő rendszerint olyan bájos, mint Roselli Gemma „Turgenyev Iván Tavaszi hullámaiból”, minden valamirevaló újságíróról Thackeray Pendennise jut eszébe stb.

A fiatal Krúdy szerepjátszó és szerepkereső önstilizációját azonban nem volna helyes elszigetelten, szellemi környezetéből kiszakítva vizsgálni. Krúdy — noha szervezeti-irodalompolitikailag nem kötődött szorosabban a Nyugat-mozgalomhoz — életkorát tekintve az első Nyugat-nemzedék nagyjainak kortársa, írói szemléletmódja, stílusa a századelő túlfűtött, esztétizáló egyéniségkultuszának légkörében forrott ki, annak hatására, azzal összefüggésben. Németh László utalt erre egy 1927-es bírálatában, nem feledkezve meg arról sem, hogy Krúdy a keresett és megtalált szerepet a maga vérével és életével bővílte emberivé.¹⁹

A tízes évek elejének Krúdyja, az illúziótlan és ironikus novellista, a magyar „történelmi osztály” kísértet-voltának legjobb ábrázolója a Szindbád-novellákban rendkívül nehéz feladatra vállalkozik: a dzsentri-múlt tárgyilagossá, önátlatástól mentes szemléletét a lírai szemé-

¹⁶ Szindbád és Rezeda Kázmér, e két romantikus önarckép-figura úgy szólván egész írói pályáján végigkíséri Krúdyt. Még nyíregyházi gimnazista korában, alig több mint tizenhat évesen egyik novelláját *Rezeda Marcell* álnéven adja ki (Nagyságos asszonyom a doktor. Debreceni Ellenőr 1895. febr. 19. sz.). Ugyanez év szeptemberében *Rezeda*-ként szignál egy hírlapi cikket (Egyesek és négyesek. Debreceni Ellenőr 1895. szept. 12. sz.). Az első nagy sikert az A vörös postakocsi hozza meg, amelynek Rezeda Kázmér a főhőse, s az utolsó remekműben, a már posztumusz megjelent Rezeda Kázmér szép életében az ő alakját felidézve zárja le életművét. Szindbád, az ezeregyéjszakai hajós valamivel később tűnik fel írásaiban, mint Rezeda, de jelentősége talán még nagyobb: Krúdy lényegében a Szindbád-alteregóval tör be a magyar irodalom köztudatába (az első Szindbád-novella: Egy kis tánciskola. Világ 1911. jan. 17. sz.), és Szindbád-történetekkel búcsúzik. Az utolsó Szindbád-históriában, a Purgatórium-ban az író és alakmása egymásba olvad, azonosul (ezt jelzi az egyes szám első személyes előadásmód), s ezzel ez a kifejezési forma felszámolódik. A kör bezárul, író és alterego a betegség, az örület és a halál örvényében végleg egymásra találnak, hogy Krúdy most már teljesen Szindbáddá és Szindbád Krúdyvá válva tűnjön el szemünk elől.

¹⁷ *Féja Géza*: Krúdy, a lángelme. In: Lázadó alkonyat. Bp. 1970. 53.

¹⁸ *Németh László*: Kiadatlan tanulmányok. Bp. 1968. II. 249.

¹⁹ Uo. I. 89.

lyesség nosztalgikus látásmódjával egyeztetni, nyugtalanságát, életszomját azzal a biztos tudással, hogy az a világ, mely gyermekkorában körülvette, eltűnően van, s megérdemelten, szükségszerűen tűnik el; a dzsentri-életforma lezártága, reménytelensége, megmásíthatatlansága, a „nyíri csend” kísértetie ssége a létezést emlékezéssé lényegíti át.²⁰ Ez a líraiság nyilatkozik meg a legtöbb Krúdy-írás önéletrajzi jellegében is. „Nos, hát mit tagadnám, hogy a legtöbbször regényeimben eleven figurákat írtam meg — olvashatjuk a *Vallomás* című kötet egyik cikkében — ... (Amikor képzeletbeli regényalakokról írtam, úgy érzem, hogy azok a regények nem sikerültek, mintha nem a földön járnának.)”²¹ A lírikus minden történetbe belepja önmagát, még Shakespeare-ben is a lelkeség rokonsága izgatja. Aligha kétséges, hogy belőle is lírai önarcképet formált volna, ha megírhatja tervezett könyvét Shakespeare karácsonyairól.²² A lírikusi személyesség áthatja történelmi regényeit is. Ezekben nincsenek ugyan szorosabb értelemben vett alakmás-figurák, mint Szindbád vagy Rezeda Kázmér, de ebben a tárgyiasabb közegeben is megjelennek olyan költött, sőt néha történelmi szereplők, akiknek személyisége, tettei, stílusa a jellegzetes Krúdy-képmás egy-egy vonását villantja fel (a *Mohácsban* Brandenburi őrgórf, a Mária királyné lovagja; a *Festett királyban* a fiktív ós, Crudy lutheránus püspök; az *Aranyékkirály* írődeákja; az *első Habsburgban* Báthory nádor, Mária tisztelője és „beteges úriember”; a *Névtelen*, író és álomfejtő Ferdinánd alkalmazásában s Podvinyai, a „kalóz”; ez az önéletrajzi jelleg érezhető *A templárius* hőseiben, sőt *A magyar jakobinusok* Martinovicsában is). Krúdy nem akar, de nem is tud egészen elszakadni alakmáshőseitől, Szindbádja ebben is különbözik Kosztolányi Esti Kornéljától, a teljesen különvált, objektívalódott alteregótól. Krúdynál az elkülönülés soha nem száz százalékos, a lírai szubjektivitás azonban sajátos formába öltözik: az író a valóságot közvetetten, stilizálva, egy szuverén látásmód és stílus szűrőjén át továbbítja az olvasó felé, egyéni valóság-vízióként. Minden sorát a *személyes jelenléti* izzása hevíti, ugyanakkor gyakran *szereplőként* is jelen van — Szindbád vagy Rezeda Kázmér jelmezében. Ez a kettősség szikráztatja fel a Krúdyra oly jellemző íróiát és önéletrajziát: lírai azonosulás és ironikus-kritikus távolságtartás határozza meg viszonyát alteregóihoz.

Krúdy művészetében az alteregónak mindkét alaptípusa megvan. Az egyikben nosztalgikus-ironikus *önarcképet* rajzol (jellegzetes képviselői: Szindbád és Rezeda Kázmér), romantikus olvasmányélményeinek és szerepjátszó-utánzó hajlamának megfelelően. Ebben a hasonmás-típusban, a tízes évek közepén, mintegy kialakítja önmagát, hogy azután, 1917-től a *kritikai alterego* alkalmazása révén szembenézzen önmagával, egy élesen kritikus és önkritikus attitűd jegyében, egyaránt hasznosítva a freudi lélekelemzés és a népies-babonás álomfejtés motívumait (l. *Asszonyágok díja*; *A bolondok kvartélyja*). Ami az első típus kikristályosodása és a második megjelenése között Krúdy műhelyéből kikerül, nem éri el az előző, ill. a későbbi művek színvonalát, modoros stílusvariációknak, önismerésnek tekinthető (pl. *Puder*; *Aranykéz utcai szép napok*). Az életművet megkoronázó utolsó nagy regényben (*Rezeda Kázmér szép élete*, 1933) mindkét változat, az önarckép- és a kritikai alterego is színre lép: a „beteges úriember” aki tulajdonképp a Purgatórium-beli Szindbáddal azonos! — a Krúdy-önarckép Rezeda Kázmér kritikai alteregója.

A Szindbád-novellák és Rezeda Kázmér-regények líraisága azonban nemcsak a főhősök alterego voltából adódik. Ezek a szereplők egy nosztalgiával felidézett, a nyelvzene, a stílus varázslatában kibomló álomvilágban élnek (pl. *A vörös postakocsi*ban a századvégi Pest). De ez az „álomvilág” néha meglepően konkrét, legapróbb részleteiben is valóságos, pl. a szerkesztőségek, irodalmi kávéházak, kocsmák és jellegzetes látogatóik (a Hét Bagolyban), egy löverseny, egy épület, egy szokás, egy külön figura leírása. A Krúdy-hősök világának nosztalgikus álomszerűsége és a részletek aggályos, néha szinte zavaró konkrétsága-pontossága (azonosíthatósága) egyaránt Krúdy emlékező-lírai alapállásával függ össze.

Krúdy számára az írás az emlékezés ikertestvére. Minden munkája tele van önéletrajzi elemekkel. A regényt és novellát író *lírikus* a világ ábrázolásának ürügyén önmagát ábrázolja a világban, minden hőst egy kicsit a saját képére és hasonlatosságára teremti. A valóság tudomásulvétele és művé szublimálása Krúdy írásaiban egyfajta *emlékező-reflexív magatartás* eredménye: a külvilág impressziói képzetársítások egymásba kapcsolódó végtelen sorát idézik fel a tudat „belső végtelenjének” síkján, a jelen pillanat színe, íze, hangulata kényszerítő erővel támasztja fel a múltat, a hasonló (s így egyszerre azonos és különböz) szint, ízt, hangulatot. Ismételjük: Krúdy, amikor ír, emlékezik. Az emlékezés, ez a lírai alapállás magyarázza világának álomszerűségét és konkrétságát egyaránt: amit leír (amire emlékezik), annak csak szubjektív módon felidézett, líraian áttelekesített, álomszerű képe jelenik meg, de mivel a leírt

²⁰ Vö. Szauder József i. h. 634.

²¹ Mikor az író találkozik regényalakjaival. *Vallomás*. Bp. 1963. 145.

²² Vö. Dékány András: Krúdy Gyula posztumusz regénye. *Krúdy világa*. Bp. 1964.

helyzetet átélte, az ábrázolt alakokat személyesen ismerte, az utcák, ahol hősei járnak, az ő lépteinek nyomát őrzi, aggályosan ügyel arra, hogy az *apró részletek* a helyükön legyenek (mint ifj. Ábrányi Kornél képe a borbély cégtábláján, a Barátok terén).

Az alteregók központba állítása és a valóságábrázolás reflexív- emlékező jellege egymással szorosan összefüggő következményei Krúdy lírikusi attitűdjének. A Krúdy-alakmásokban azonoság és különbözőség (pontosabban: azonosság és nem-azonosság) kettőssége, ellentmondása vibrál. Az *N. N.* zárójelenetében a hős önmagával, saját fiatalkori énjével találkozik a szép Sarolta ablaka alatt. Am ez az ifjú nem azonos vele, csak hasonlít hozzá. Szó sincs tudathasadásról vagy vízióról: *N. N.* a fiával találkozott. De a döbbenetes *hasonlóság* (mely, tudjuk, különböző dolgok azonos vonásait emeli ki, hangsúlyozza) elmosza a határt köztük: a holdsütötte, elhagyott kertben múlt és jelen, apa és fiú egybemosódik a lírai- emlékező ábrázolás síkján, a pillanatnyi képzettársítás bűvöletében. A Krúdy-alteregók keletkezésének racionális magva a *hasonlóság* (azonosság és különbözőség ellentmondásos egysége), mely minden képzettársítás, s így minden *emlékezés* alapja. Ha Szindbád vagy Rezeda Kázmér „egy régi írást néz a mállo kertfalon, *hasonló erejű jelenléttel* mindig ott van az is, aki felírta, a *hasonló* vagy *ő maga ifjúkorában* vagy a nagyapja, szóval a pillanatnyi szemlélő s a szemlélt alak, akit az emlék egyidejűségével fölidéz.”²³

Összefoglalva az eddig elmondottakat: a modern magyar próza szabadságharca, a Jókai- és Mikszáth-hagyománytól való elszakadás Krúdy művészetében bonyolult és ellentmondásos módon romantikus szerepjátszással, néha modorossá váló önstilizációval fonódik össze, annak keretében, formáiban bontakozik ki, míg végre a legjobb Szindbád-novellákban, lehangradva, Krúdy epikája klasszikus alakot ölt. Az impresszionista Krúdy-novella megtelik az élet képeivel, hangjaival, ízeivel; ironizáló hajlama megóvjá az érzelgősségtől; első érett korszakának végén a realizmus egy sajátos, egyéni változatáig jut el. Am *A vörös postakocsi* — sőt lényegében az *Ősi utazás a vörös postakocsi* — ideálizált képet rajzolt a magyar századelőről, a végre megtalált hangot az önismétlésből fakadó modoros túlfeszítettség fenyegette (*Aranykéz utcai szép napok*). Krúdy maga is érezte ezt a veszélyt (l. az említett kötet Előhangját), és tovább is tudott lépni.

III.

Kritikai alterego: a halál követé

1918-tól új alkotói periódus körvonalai rajzolódnak ki Krúdy művészetében. Az önvizsgálat, a viviszekciós módszer parancsoló kényszerre válik nála. Ennek az önkritikus szembenézésnek kivetülései, tárgyiasult megvalósulásai azok a *szimbolikus alakmások*, melyekkel oly gyakran találkozunk a tízes évek végén keletkezett regényekben és elbeszélésekben.

A *kritikai alterego* Krúdynál majdnem mindig kettős célzatú: vágyakat és félelmeket testesít meg. Teljesebben és végletesebben „éli ki” a féken tartott vágyakat, s épp ezáltal igazi önmagával vagy lehetséges jövőjével szembesíti a tépelődő, önvizsgálatra kényszerülő regény- vagy novellahőst. „Ilyen vagy, vagy ilyené válhatsz” — hangzik a titokzatosan felbukkanó alakmások figyelemztetése.

Már *A podolini kísértetben*, e fiatalkori, az érett Krúdyra csak egy-egy felvillanásával utaló műben (1900-ban írta és 1906-ban adta ki) megtaláljuk a kritikai alterego ilyen funkciójú szerepeltetését: Wart Sámuel, a haldokló heidelbergi órásmester elbeszélése a regény legművészebb, legértetesebb részei közül való, az *Asszonyágok díja* nagyjelenetét, Czifra János és Álom szimbolikus találkozását előlegezi. Az eddigi Krúdy-irodalom nem méltatta kellő figyelemre ezt az érdekes adalékot, ezért indokoltnak érzem ezt a részletet — a lehetséges rövidítésekké — teljes egészében idézni:

„Ma este . . . amikor hazafelé jövet, az esti félhomályban, a régi barátkolostor mellett befordultam abba a kis szűk utcácskába, amelyben talán már ötven esztendeje jönni szoktam . . . valakivel találkoztam . . . illetőleg saját magamat láttam meg . . . Mintha én, vagy egy hozzám hasonló már várt volna reám ott a sötét utcácskában és midőn botomat kopogni hallotta, előlépett valamelyik sarok mellől. . . Mentünk, mentünk a szűk sikátorban. Ő elől, a falhoz lapulva, én mögötte. Csak akkor vettem észre, hogy magam is a falhoz szoktam lapulni esti időben, hogy valami támasztékot leljek, ha szemeim nem látják bizonyosan az utat. Csodálkozva és nem minden félelem nélkül láttam önmagam a régi kolostor falai mellett bandukolni . . . egyszerre azt vettem észre, hogy ő csendesen hátrafordítja fejét és egy nagyon öreg ember arcát láttam felém fordulni, a haja ezüstfehér, az orcája besett, szemén vastag szemüveg. Szemrehányólag nézett rám egy pillanatig, aztán panaszosan megszólalt:

— Miért nem akarsz jönni, Wart Sámuel? Elég öreg vagy már hozzá.

²³ Cs. Szabó László: A züllött hajós. Uo. 682. (én emeltem ki K. G.)

Szomorú méla hangja még most is fülembé cseng és a legkülönösebb, hogy ebben a pillanatban eltűnt ő. . . . Sokáig álltam ott, gondolkoztam és mire elindultam ismét, már tudtam, hogy nem sokára meghalok.”²⁴

Wart Sámuel az alakmásban, mint egy tükörben önmagára ismer: megrettenve fedezi föl rajta saját öreges szokásait, fehér haját, beesett arcát, roskatag járását. S ez a felismerés a halál biztos tudatával tölti el. Nem tiltakozik. Aki teljesen megismerte önmagát, nem folytat-hatja tovább az életet. „Az emberek mielőtt meghalának: találkoznak megleveneredett álmukkal”²⁵ — igazi énjükkel. A *kritikai alterego*, a hőst önmaga gyarlóságára, esendőségére rádöb-bentő hasonmásfigura egyúttal az elmúlás, a *halál követe*: „nézz szembe önmagaddal, mert hamarosan meg kell halnod”.

Ezek az irracionális álomszerűséggel telített, fantasztikus találkozások a Krúdy-hősöket saját lelkük eltitkolt mélyrétegével szembesítik: egy beteges és bűnös, torz és furcsa, „másik én”-nel, melyet semmiképp sem akarnak magukkal azonosnak elismerni, mégis érzik, hogy valójában ilyenek vagy ilyenek is lehetnek volna. Alteregőik tettei épp ezért homályos bűntudattal töltik el őket, az alakmások bűnhődése saját sorsuk lehetséges tragikumát rajzolja eléjük. „Leginkább irtóztom attól, hogy úgy járjak, mint az alteregóm” — mondja Maszkerádi kisasszony a *Napraforgóban*.²⁶ Egyik alakmásának történetét el is meséli: francia hercegnő volt, lelketlen, gögös „kultúrbestia”, akivel egy kairói luxusszállodában ismerkedett meg. Rejtélyes hasonlóságukra közös szeretőjük, egy helyőrségi tiszt hívja fel Maszkerádi figyelmét; a jözséfvárosi kisasszony biztatására a hercegnőnek is elárulja a titkot. Másnap reggel a tisztet holtan találják: a hercegnő hajfonatával megfojtotta. Maszkerádi kisasszony, akit érthető bűntudat gyötör, így vigasztalja magát: „... olykor, titokban, mégiscsak gondolok arra, hogy az alteregóm, a szerencsétlen francia hercegnő megszenvedett helyettem. Vezeklett, mert kiélte azt az életet, amelyet nekem kellett volna átélnem . . . S ezért talán kegyelmes lesz hozzám a sors halálomban.”²⁷

Vágykiélés az alakmásban és irracionális bűntudat az alterego tette miatt — kedvelt motívumai ezek a századforduló és századforduló pszichológizáló, prefreudista irodalmának, vö. R. L. Stevenson: *Dr. Jekyll és Mr. Hyde különös esete* (1886); O. Wilde: *Dorian Gray arcképe* (1891). Amiben több, amivel mélyebb a java Krúdy-írássok gondolatisága a szecessziós bestseller-irodalom említett könyveinél, s ami Krúdynak ezeket az alteregós történeteit Babits Gólyakalifájának méltó kortársaiav avatja, az az, hogy Krúdynál a hasonmás szerepeltetése elsősorban nem az irracionális-fantasztikus légkör megteremtését szolgálja: legjobb írásaiban az alterego az önvád, a lelki gyötrellem szimbóluma, a „jobbik én” megszólalása vagy felidézője. Az alakmás, mely a tízes évek novellisztikájában a lírai magatartás tárgyasításának eszköze volt, az *Asszonyágok* díjában és a vele egyidőben készült elbeszélésekben kritikai funkciót kap. A regény- és novellahősök titokzatos módon felbukkanó alteregóikról olvassák le életük sivárságát, lelkük torzulását (*A ház, ahol a lámpás ég; A bolondok kvártélyja*), valahogy úgy, mint Tábori Elemér, aki lázálmaiban egy társadalmi (és lelki) alvilág örvényeibe tekint.²⁸

A tudattalan szféra „feltörését”, amely az önmaga elől menekülő embert a saját igazi énjével való szembenézésre rákényszeríti, az egykorú széppróza, mint erről a bevezető részben már röviden megemlékeztünk, kétféleképpen: vagy *álmok* vagy *alteregók* közvetítésével jeleníti meg. Krúdy írásaiban e két motívum természetesen külön-külön is előfordul, pl. a *podolini kísértetnek* korábban már idézett részletében a hasonmás, ill. szimbolikus képsorok az emberi álmokról.²⁹ Az alterego-motívum és az álom-motívum azonban néha szorosan össze-

²⁴ A podolini kísértet. Bp. 1966. 92—3.

²⁵ Asszonyágok díja. Bp. 1968. 57.

²⁶ Napraforgó (— Asszonyágok díja). Bp. 1958. 364.

²⁷ Uo. 368—9.

²⁸ A „kettős én”-nek, a személyiség ambivalenciájának olyan alteregós ábrázolására is van példa Krúdy műveiben, ahol a hasonmás mintegy ellensúlyozó, kiegyenlítő, „szabályozó” funkciót tölt be a főszereplő mellett: a Nagy kópé nyolcadik fejezetében (Séta a város kapuin belül) Rezeda Kázmér hűséges kísérőjével, Árnyékkal a pesti nők erkölceiről vitatkozik (Nagy kópé [— Rezeda Kázmér szép élete — Az utolsó gavallér]. Bp. 1957. 309—18.). A szerelmes férfi eszményítő és eszményeket kereső rajongásával szemben Árnyék a cinikus, gúnyos dezillúzió hangját szólatatja meg. Rezeda és Árnyék ugyanannak a léleknek két felét, egymással szüntelen pörben álló két szélső pólusát képviseli: Rezeda Kázmér természetesen *önmagával* vitatkozik.

²⁹ Vö. pl. Aranykéz utcai szép napok. Bp. 1958. 38., 128.; N. N. (— Az útítárs). Bp. 1959. 172. 5.; Asszonyágok díja. Bp. 1968. 57., 61—2., 140., 182.; további fantasztikus álomleírások: Palotai álmok (— Az aranybánya — Régi szélkakasok között). Bp. 1960. 507—11.; Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban (In: Mákvirágok kertje. Bp. 1961.) 393—8., 402. 4.

onódik: ilyenkor a szereplő álmában olyan alakot ölt, olyan helyzetekben pillantja meg magát, amely elfojtott vágyainak, ismeretlen „másik én”-jének a megnyilatkozása. A *Rezeda Kázmér szép életében* Júlia, a gyöngéd lelkű, feddhetetlen erkölcsű polgárrasszony „Álmában . . . gyakran látta magát olyan vöröshajú, vízszínű szemű és félig meztelen asszonyságnak, mint a kékírók Borgia Lukréciaát ábrázolják. . . körülbelül minden harmadik hónapban visszatért az álmokban a kígyóhajfűrtű, ötszázestendős asszony. Átváltozott Júliává, »kicsérelte« magát Júliával, pedig csak annyi közük volt egymáshoz, hogy Júlia volt a legszemérmesebb asszony, míg Borgia Lukrécia a legszemérmetlenebb. . . Borgia Lukrécia korában (álmában) Júlia is olyan dolgokat követett el, amelyek csaknem a szívverését állították meg másnap, amikor eszébe jutottak. Ezek az álomemlékek rontották meg az életét.”³⁰ Alice viszont, a kikapós pesti „úridáma”, aki barátnőjével a nyilvánosházba jár, hogy a „lányok” durva tréfáin szórakozzék, lázalmában egy apácázárda fejedelemasszonya lesz, majd ártatlan, liliumfehér hajadon, aki pünkösdi délutánján esküvőre megy a margitszigeti kápolnába.³¹ A kontrasztalakmások álombeli megjelenését, a „szembesítést”, ill. az önmagukra ismerést mindkét esetben a szereplő halála követi: Alice már nem is tér többé magához vízióiból, és Júlia is hamarosan meghal. A kritikai alterego itt is a halál követének bizonyul, éppen úgy, mint Wart Sámuel órásmester számára.³²

Végül az *Asszonyságok* díjában az álom- és az alakmások-motívum egy pontba fut össze. Az álomkép azonosul az alteregóval, a hasonmás neve: Álom. Befejezésül Krúdynak ezt a művét vizsgálom meg.

Az *Asszonyságok* díja egyike Krúdy legpompásabb regényeinek, az író legkedvesebb könyve.³³ A fentiekben vázolt tendenciák: a mélyebb valóságfeltárás igénye, a lírai alakmások megváltozott funkciója talán ebben az írásban érvényesülnek a legtökéletesebben. Az elvesztett világháború és a levert forradalmak hatásának minden bizonnyal része lehetett abban, hogy Krúdy a biedermeieres romantikától eljutott a léleklátó társadalombírálatig, az *Aranykéz utcai szép napoktól* a „pesti regények”-ig. A háború-motívum, mely az utolsó Krúdy-regény, a *Rezeda Kázmér szép élete* keretjének adja, már az *Őszi utazásban* (1917) feltűnik (Mme Louise jóslata). Egy 1919-es cikkében Krúdy nyíltan utal a háború előtti élethabzsolás „Schlusspanik” jellegére: „Most már tudjuk, hogy mi volt az örület, amely nem hagyta éjszaka aludni az embereket . . . Közelgett a háború a városra, amely Ninivéhez volt hasonlatos.”³⁴ S a következő mondatban már egy realisabb, kritikai ábrázolásmód körvonalai sejlenek: „Be sokat lehetne írni arról a régi Pestről, a gazemberek városáról!”³⁵

Az *Asszonyságok* díjának Előhangja így vázolja az írói célkitűzést: ebben a könyvben „valaki elgondolja, hogyan élnek polgártársai Pesten. Mit imádkoznak az istenházában és mit cselekszenek, amikor azt hiszik, hogy senki sem látja őket.”³⁶ A regény cselekménye — pontosabban: keretcselekménye — egy nyilvánosházban játszódik. Krúdynál a bordélyházak és vendégeik leírása mindig bíráló szándékot rejt magában: ezen a helyen az emberek „levetik álcukat”, nyers állatiaságuk, visszataszító tulajdonságaik pőrén mutatkoznak meg.³⁷ Ennek a leleplezésnek csak külsőleges eszköze a nyilvánosházi miliő: Krúdy az embereknek elsősorban titkait kutatja, lelkük zavaros, félelmetes mélyét tárja elének, azokat a „lelki pincéket”, amelyekben csak néha világít imbolyogva „a vallomás gyöngöe mécsé”.³⁸ Fantáziáját különösen a lebélyőzött, homályos ösztönvilág, a váratlanul és elementáris erővel feltörő tudatalatti foglalkoztatja, mely látszólag megmagyarázhatatlan cselekedetekben nyilvánul meg, a gide-i „action gratuite” szimptomáinak megfelelően: Szortiment lapszerkesztő és az Idegen minden látható

³⁰ Rezeda Kázmér szép élete (— Nagy kópé — Az utolsó gavallér). Bp. 1957. 187—8.

³¹ Asszonyságok díja. Bp. 1968. 104.

³² Noha Krúdy és a freudizmus kapcsolata még nincs kellően tisztázva, elképzelhetőnek tartom, hogy a bécsi pszichiátriai iskolának akkor fölöttébb divatosá vált tanai hatottak az Asszonyságok díja és a Rezeda Kázmér szép élete álom-felfogására, nyilván *Ferenczi Sándor* közvetítésével, aki 1914-ben adta ki *Lélekelemzés*, 1920-ban *A psychoanalysis haladása* című munkáját. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk azokat a babonás néphagyományokat, álommagyarázatokat sem, melyekből Krúdy — nagyanyja, Radics Mária révén — ugyancsak meríthetett, különösen az Álmoskönyv (1920) írásakor. Ezzel a kiegészítéssel fogadhatjuk el *Féja* Géza véleményét, aki az Asszonyságok díját „a mélylélektan legnagyobb magyar megnyilatkozásának” nevezte (vö. *Féja*: Krúdy világa. Bp. 1964. 606.).

³³ Vö. *Kozoca Sándor*: Krúdy világa. Bp. 1964. 653.

³⁴ Jegyzet egy báli legyezőre. Magyarország 1919. jan. 5. sz. (In: *A Miatyánk évéből*. Bp. 1920. 32—3.)

³⁵ Uo. 33. (én emeltem ki K. G.)

³⁶ Asszonyságok díja. Bp. 1968. 8.

³⁷ Vö. uo. 50—2., 75—98.

³⁸ Napraforgó (— Asszonyságok díja). Bp. 1958. 492.

ok nélkül öngyilkos lesz (*Böske, vagy a szerkesztőség pesztonkája; A bolondok kvártély*), Levrey Konstantin szerelme tótágast áll (*Tótágas*).

A freudi pszichoanalízis eredményei ekkortájt váltak nálunk is közismertté. Babits *Gólyakalifája* nyomán jelentős művek és olcsó ponyvaregények kedvelt témája lett a „kettős én” motívuma, a közhellyé egyszerűsödött felismerés, hogy „mindenkiben két ember lakik”. Az *Asszonyágok díja* nyilván összefügg ezzel a mélylélektani fogantatású irányzattal, de Krúdy számára a tudatról és a tudatalattiról szóló freudi tanítások a divatos ismeretnél lényegesen többet jelentettek: lelkének és művészi törekvéseinek legmélyebb tendenciáival találkozta. Regénye magasan kiemelkedik a korszak freudista ihletésű szépirodalmából, a kortársi művek közül legfeljebb Füst Milán *Nevetők* című kisregénye mérhető hozzá: két barát története, akikről végül kiderül, hogy tulajdonképpen azonosak; egy lélek két felét, a gyilkos indulatot, ill. az erkölcsöt, tisztaságot szimbolizálják.

Az *Asszonyágok díja* egy meglehetősen talányos mondattal kezdődik: „Démon, aki az egész világ felett uralkodik, egy nap Pestre jött, és a temetésrendező házában lelt hűvőhelyet.”³⁹ Erről a szimbolikus, titokzatos Démonról, aki alaposan megzavarja a derék Czifra János lelkinyugalmát, fellázítja bútorait, beszélő papagáját és elfojtott vágyait, viszonylag keveset tudunk meg a történet során. Csak sejthetjük, hogy a magány, az öregedés, a halál démonáról van szó, mely sötét, alakatlan árnyék gyanánt telepedett a temetésrendező sivár, értelmetlen, halállal szomszédos életére. A Démon biztatására Czifra János, a józan életű pesti kispolgár lakodalmi kavargásba és táncba keveredik, majd hullaszállító konflison az örömházak utcájába jut. Itt találkozik titokzatos alakmásával, Álommal, önmaga előtt is titkolt „másik én”-jével, tudat alá szorított, csak álmaiban megnyilatkozó vágyaival. Nem kellemes ez a szembesülés Czifra János számára, igyekezne is kerekét oldani — de nem lehet: akármerre indul, a rejtélyes ismeretlen-ismerősbe ütközik. Krúdy tudta, s a *Rezeda Kázmér szép életében* ki is mondja, hogy az ember egyik „legnagyobb szolgálata”, „megsegíthetetlen baja” „a bujdosás, önmaga, az önmagára való ráismerés elől, mint ahogy nagyon kevés ember van, aki szívesen venné, ha önmagát látná az utcán szemközt jönni vagy éjszakánként az ágy szélére telepedve látni, amint őszintén beszélne vele”.⁴⁰ Nos, Czifra János sem örül ennek az „őszinte beszélgetésnek”, de végül hasznára válik: egyetlen éjszakán többet tud meg az emberi létről, örömről és szenvedésről, mint egész addigi élete során. Álom az önmagára találás lehetőségét jelképezi.

Az *Asszonyágok díja* végig egyetlen kérdésre keresi a választ: „Hogyan éljünk, hogy hosszú életűek legyünk ezen a földön?”⁴¹ A regény az élet értelmének kereséséről szól. Ezért szenved a szerencsétlen kis Natália, ezért jár Czifra János szokatlan utakon. És végeredményben mindketten meg is találják: Natália újszülött kislányának egyetlen csókjában, Czifra János az árván maradt gyermek örökbefogadásában. A temetésrendező szembe tudott nézni, meg tudott birkózni „kritikai alteregójával” — meg tudott változni. S amikor hajnalban kilép a klinika kapuján a Bakáts térre, hiába keresi rejtélyes éjszakai útítársát: Álom nincs sehol.

³⁹ *Asszonyágok díja*. Bp. 1989. 9.

⁴⁰ *Rezeda Kázmér szép élete* (— Nagy kópé — Az utolsó gavallér). Bp. 1957. 104.

⁴¹ *Asszonyágok díja*. Bp. 1968. 8.

Új hullám az újjörög irodalomtörténetírásban

K. Th. Dimaras: *Histoire de la littérature néohellénique, des origines à nos jours*. 1–2. Athènes, 1965–1966. — M. Vitti: *Storia della letteratura neogreca*. Torino, 1971. — D. Hadzisz: *Az újjörög irodalom kistükre*. Budapest, 1971. — L. Politis: *History of Modern Greek Literature*. Oxford, 1973.

Az a négy¹ neogréciista, aki az utóbbi évtizedben az újjörög irodalom egy-egy önálló szintézisét adta a nemzetközi kutatásnak, látszólag aligha tartozik azonos irányzathoz, azonos „hullámhoz”. Munkásságuk ismeretében első látásra inkább a sokféleségre tehető a hangsúly, mint az egységre. Nem tartoznak azonos nemzedékhez: „Dimarasz és Politisz születési éve 1904, a 30-as években fellépő *nea piiszi* nagy alkotóinak, Szeferisznak és Ritszosznak generációs társai, Hadzisz (1913-ban született) az Ellenállás idején jelentkezett írónemzedék rangos képviselője, Vitti (szül. 1926) pedig már a görög polgárháború után (1946–49) után érkezett első görögországi tanulmányújtára. Az irodalomtörténeti szintézishez vezető útjuk is igen különböző. Dimarasz számos esszé, köztük a Palamasról szóló könyv² gyakorlatán edződve jelentette meg görögül már 1948-ban irodalomtörténetét³ (a francia kiadás lényegesen nem tér el ettől), s tulajdonképpen ezután fogott nagyobb filológiai részmunkákba — közülük kiemelkedő az 1970-es Katardzisz-kiadás. Politisz filológiai jellegű dolgozatok⁴ és a máig legalaposabb Szolomosz-kiadás⁵ után először görög nyelven vázlatosan adta közre koncepcióját,⁶ és csak ezután részletesen angolul. Vitti az olasz–görög irodalmi kapcsolatok témaköréből írott tanulmányai és monográfiái,⁷ illetve több kötetre tehető vers- és prózafordításai után jelentkezett összefoglaló művével. Hadzisz méltán nagysikerű realista regényei és elbeszéléskötetei⁸ fémjelezte írói gyakorlat birtokában néhány filológiai résztanulmány és kisebb esszé után alakította ki irodalomtörténeti felfogását, amelyet korunk egyik legszisztematikusabb újjörög

¹ Ha nem „új hullámról” beszélnénk, hanem az utóbbi évtized újjörög irodalomtörténeteiről általában, a teljesség kedvéért tárgyalnunk kellene N. Papasz (*Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα, 1973) és J. Papajéotisz (*The Story of Modern Greek Literature*, New York—Athens 1974) irodalomtörténeteit is. A költőként nevet szerzett Papasz munkájának azonban csak rendkívül negatív hazai kritikái visszhangja érkezett el hozzánk, Papajéotisz könyvééről egyelőre csak híradás.

² *Κωστής Παλαμάς. Η πορεία του προς την τέχνη*. Αθήνα, 1947, 1862².

³ *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*. 1–2. Αθήνα, 1948–1949, 1968⁴.

⁴ Csak a legismertebbek: *Il teatro a Creta nei suoi rapporti con il teatro italiano del Rinascimento, e in particolare con la commedia veneziana*. In: Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento. Firenze, 1966. 225–240. — *La poésie pastorale en Crète á la fin du XVI^e siècle, rapports et différences avec la poésie pastorale italienne*. In: Actes du IV^e Congrès de l'Assoc. Intern. de littérature comparée. Den Haag — Paris, 1966., 1000–1007. — *L' épopée byzantine de Digenis Akritas; Problèmes de la tradition du texte et des rapports avec les chansons akritiques*. In: Accademia Nazionale dei Lincei, Atti del Convegno Internazionale sul tema: La poesia epica e la sua formazione. Roma, 1970., 481–544.

⁵ *Σολωμού Ἀπαντα*, 1–2 és Appendix. Αθήνα, 1948–1960. Filológiai előzményei: *Γύρω στο Σολωμό. Μελέτες και άρθρα* (1938–1958). Αθήνα, 1958

⁶ *Ιστορία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας. Συνοπτικό διάγραμμα*. Βιβλιογραφία. 1969²

⁷ Legfontosabbak: Andrea Kalvos e suoi scritti in italiano. Napoli, 1960. — *Πηγές γιά τή βιογραφία του Κάλβου* (Επιστολές 1813–1820) *Θεσσαλονίκη* 1963 — Nicola Sofianòs e la commedia dei Tre tiranni di A. Ricchi. Milano, 1966.

⁸ Magyarul: Murgána. In: D. Hadzisz — J. Lambrinosz: *Görögország hősei*. Budapest, 1949. — Hajnali ének. Budapest, 1955. — Védtelenek. Budapest, 1965.

irodalmi antológiájának összekötő szövegeként fejt ki. Fentiekből eredően a szintézisek arcu-
lata más és más. Dimarasz olvasmányos, esszéílusú, de anyagában teljességre törekvő
kézikönyvet írt, elsődlegesen hazai közönségnek, a másik három irodalomtörténet nem görög
olvasóknak készült: Politisz a fő csomópontokra koncentráló, széles európai távlatokba be-
ágyazott, kultúrtörténeti összefüggésekbe épített elemzést adott, Vitti, ugyancsak csomópontok
szerint tárgyalva, számos vers- és prózai idézettel színesítve, a világirodalmi ármalatok és a
görög történelem nagy korszakai szerint alakította ki könyve struktúráját, Hadzisz eleve nép-
szerű formában, az irodalom és a társadalom egységének elve szerint, viszonylag rövid terje-
delemben nyújtott világos képet kilenc évszázad irodalmáról. A szintézisek magukon viselik
alkotóik politikai habitusát, ideológiai arculatát. Négyük közül egyedül a negyedszázados
emigrációból nemrég hazatért Hadzisz vallja a marxista—leninista történelemszemléletet és
esztétikai elveket magáénak. Dimarasz, a Sorbonne-nak a junta iránt lojális vendégprofesz-
szora, Politisz, akit szaloniki egyetemi katedrájáról az 1967-es katonai puccs távolított el, és
Vitti, a palermói egyetem címzetes tanára, bizonyos árnyalatokban eltérve egymástól, egyaránt
a polgári szemléletű kutatás prominens képviselőinek számítanak. Ennyi különbség után
mégsem tekintjük kockázatosnak új hullámról beszélni, mert ennek a négy újjörög irodalom-
történetnek főbb eredményei, félig megoldott, illetve nyitva hagyott problémakörei lényegében
azonosak. Ezek az irodalomtörténetek jutottak korszerű álláspontra az újjörög irodalomtör-
ténét kezdeteit illetően, ezekben a szintézisekben kristályosodtak ki az újjörög irodalom főbb
korszakhatárai, s végül ezekben az irodalomtörténetekben tükröződik először a szakirodalom
megfelelő méltatása a modernista költői irányzatok előfutáiról és egyes kiemelkedő alkotóiról.
Differenciáltabban közelítik meg a nyelvkérdés és irodalmi fejlődés viszonyát, mint a Pala-
masz-iskola normáit követő korábbi irodalomtörténetek, de az irodalom és a társadalom össze-
függéséi megmutatásában sok lehetőséget hagynak kiaknázatlanul. Továbbra is vitás marad
az újjörög irodalom bizánci, de főképp antik örökségének megítélése. Részletesebb képet
kapunk az újkori görög irodalmat a nyugat-európai irodalmakkal összekötő szálakról, de alig
van nyoma a kelet-európai, főképp a balkáni népek irodalmaihoz fűződő szálak kutatásának.
Mielőtt azonban a részletesebb áttekintésbe kezdenénk, célszerű egy pillantást vetnünk az új-
görög irodalomtörténetírás eddigi történetére.

Az újjörög irodalomtörténetírás gyökerei még a török hódoltság utolsó évtizedeire
nyúlnak vissza, s az életrajz, ill. a vitairat műfajából nőttek ki. Az első két kísérlet az egyre
polgáribb szellemiségű diaszporából, ill. a hódoltság görög arisztokráciájának, a fanariótáknak
soraiból ered. A hazánkban élt J. Zavirasz Néa *Ἑλλάς, ἥτοι ἑλληνικὸν θέατρον* c. író-biog-
ráfiai gyűjteménye igaz, csaknem egy évszázadon át kéziratban maradt,⁹ de hatásában számot-
tevő lett. J. R. Nerulosznak a szabadságharc alatt kiadott rövid kritikai összefoglalása¹⁰
igen tendenciózusan támadta a népnyelvért küzdő írók táborát, előre vetítve azokat az elveket,
amelyek félévszázadon át uralkodóvá lettek az önállóvá vált állam kulturális életében. Szerves
folytatásaképpen az ún. első athéni iskola nyelv- és irodalomszemlélete (katharevuszsa és szél-
sőséges romantika) testesül meg egyik legjobb írójának A. R. Rangavisznak irodalomtörténeti
kézikönyvében.¹¹ A biográfiai megközelítés eredménye A. Papadopoulosz-Vretosz¹² és, Zavirasz
művének felhasználása nyomán, K. N. Szathasz¹³ gyűjteménye, a vitairat jelleg viszont Juliette
Lamber monográfiáján¹⁴ érződik, mégpedig a XIX. század 80-as éveiben már előretörő *dimoti-
cista* mozgalom szellemében. A szó teljes értelmében való irodalomtörténetek megjelenésé-
re azonban csak K. N. Szathasz,¹⁵ W. Wagner,¹⁶ A. Elissen,¹⁷ E. Legrand¹⁸ és Sz. Lambrosz¹⁹

⁹ Első kiadója G. Kremosz: Athén, 1872. Újabb kiadása G. Gridzopulosztól: Szaloniki, 1972.

¹⁰ Cours de littérature grecque moderne. Genève, 1827, 1828.

¹¹ Histoire littéraire de la Grèce moderne. 1—2. Paris, 1877.

¹² *Νεοελληνική φιλολογία*. 1—2. *Ἀθήναι* 1854—1857.

¹³ *Νεοελληνική φιλολογία. Βιογραφίαι τῶν ἐν τοῖς γράμμασι διαλαμπάντων Ἑλλήνων* (1453—1821). *Ἀθήναι*. 1868, 1969².

¹⁴ Poètes grecs contemporains. Paris, 1881, 1896.

¹⁵ *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, 1—7, Venezia—Paris, 1872—1894. — *Κρήτικον Θέατρον ἢ Συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ ἀγνώστων δραμάτων*. Venezia, 1879, *Ἀθήνα*. 1963.²

¹⁶ Carmina graeca mediaevi. Leipzig, 1874, Athens 1961.²

¹⁷ Analecten der mittel- und neugriechischen Literatur. 1—5. Leipzig, 1855—1862.

¹⁸ Collection de monuments pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique. 19 füzet. 1869. 1874. — Collection de monuments pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique. Nouvelle série. 7 kötet. 1874—1875. — Bibliothèque grecque vulgaire. 10 kötet. Paris, 1880—1913.

¹⁹ Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers. Paris, 1880.

bizánci és újjörög szövegkiadásai nyomán vált lehetségessé. K. Krumbacher tudománytörténetileg úttörő bizánci irodalomtörténete²⁰ 1669-ig feldolgozta az újjörög népnyelvű irodalmat is. Szolid összefoglalás K. Dieterich mind ez ideig egyetlen német nyelvű teljes újjörög irodalomtörténete.²¹ Századunk 20-as éveiben jelentkezett ezután az az irányzat, amely már a Palamasz-iskola eredményeit építette be a szintézisbe, a holland D. C. Hesselning,²² a görög I. P. Vutieridisz²³ és A. Kambanis²⁴ műveiben. Nyelv és irodalom összefüggéseinek új szempontú kiemelése, és a dimotisticisták, s előfutáraik, a hétszigeti iskola méltó elemzése — a közös eredmény. A korszakolást illetően már mélyrehatóak a különbségek: Hesselning csak 1453-mal, Bizánc bukásával kezd el az újjörög irodalmat, a két görög filológus viszont az Akritasz-dalok idejére nyúl vissza, új felfogás felé egyengetve az utat, sőt Kambanis többnyire megbízható korszakhatárokat is ad (1204, 1453, 1669, 1821, 1886, ez utóbbi Palamaszék fellépése), míg Hesselning a lokális elv szerint tárgyalja a korai korszakokat (szigetek, hódoltság stb. irodalma). Hesselning esztétikai megfigyelései viszont finomabbak, Kambanis ezt gyakran cselekményvázlatokkal helyettesíti, Vutieridisz a legszisztematikusabb köztük: történelem, nyelv, verselés, költészet, próza — nagy fejezeteinek beosztása. Mindhárom szerző értetlenül áll bizonyos új jelenségek előtt, Kavafiszt pl. röviden, főképp negatívan említik. A második világháború után Dimarasz görög nyelvű kézikönyve nyitotta meg a sort. Két szinoptikus, külföldieknek szóló népszerű összefoglalás követte, A. Mirambel²⁵ és B. Lavagnini²⁶ munkája, közülük Mirambelét kell kiemelnünk a világirodalmi betájolás és a műfajokon belül a művek annalsztikus ismertetésének módszere miatt. J. Kordatosz kétkötetes monográfiája²⁷ az első marxista szintézis-kísérlet, felemás eredményeket hozott. Kordatosz úttörő módon vezeti be az újjörög irodalomtörténetírásba a szociológiai módszert, az író társadalmi elkötelezettségének elvét következetesen igyekszik alkalmazni megállapításaiban, igazságot szolgáltat több jelentős baloldali írónak, de adós marad az esztétikai jellegű elemzésekkel, több filológiai tévedést követ el, a sokoldali minősítést nemegyszer a direkt politikumra való leegyszerűsítéssel helyettesíti az elemzések során. Szinte teljesen elutasítja a modernista irányzatokat. B. Knös hatalmas filológiai munkát igénylő részletes összefoglalása²⁸ csak az 1821-es nemzeti szabadságharc kitöréséig kíséri nyomom a fejlődés folyamatát. Módszerében és szemléletében mélysegesen konzervatív A. D. Papadimasz²⁹ irodalomtörténete, csak szinoptikus, népszerű összefoglalással jelentkezett a marxista kritika mestere, M. Avejrisz,³⁰ továbbá J. Valetasz,³¹ I. M. Panajotopolosz³² és Thr. Sztavru.³³ Az elmúlt negyedszázad azonban a részletkutatásokban is figyelemre méltó eredményeket hozott, amelyek újabb kritikai kiadásokban, monográfiákban, tanulmánykötetekben testesülnek meg. Közülük a történetírásban A. Vakalopolosz³⁴ szintetikus monográfiája, a nyelvészetben Sz. G. Kapszomenosz,³⁵ M. Triandafillidisz³⁶ és R. Browning³⁷ művei, a folklór területén S. Baud-Bovy,³⁸ Sz. Kiriakidisz³⁹ és J. Megasz⁴⁰ monográfiái, az új-

²⁰ Geschichte der byzantinischen Literatur. München, 1891, 1897.²

²¹ Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur. Leipzig, 1902.

²² Histoire de la littérature grecque moderne (N. Pernot fordításában). Paris, 1924.

²³ 'Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. 1—2. 'Αθήνα, 1924—1927. Rövidített formája: Σύντομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1000—1930). 'Αθήνα, 1933, 1966² (D. Giakosz kiegészítette az 1930—1965 közötti időszakra is).

²⁴ 'Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. 'Αθήνα 1925, 1948⁵.

²⁵ La littérature grecque moderne. Paris, 1953.

²⁶ Storia della letteratura neoellenica. Milano. 1955, 1969.³

²⁷ 'Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας (1453—1961) 1—2. 'Αθήνα, 1962

²⁸ L'histoire de la littérature néo-grecque. La période jusque'en 1821. Uppsala, 1962.

²⁹ Νέα 'Ελληνική Γραμματολογία. Γενικά στοιχεία. 1948, h. n.

³⁰ Ζητήματα της λογοτεχνίας. Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις. 1964, h. n.

³¹ 'Επίτομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. 'Αθήνα, 1966.

³² Στοιχεία ιστορίας της νέας ελληνικής λογοτεχνίας. 'Αθήνα, 1938.

³³ Στοιχεία ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας. H. és idő n.

³⁴ 'Ιστορία του νέου 'Ελληνισμού. 1—3. Θεσσαλονίκη, 1961—1968.

³⁵ Die griechische Sprache zwischen Koine und Neugriechisch. München, 1958. (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress).

³⁶ 'Απαντα. 1—8. Θεσσαλονίκη, 1963—1965.

³⁷ Medieval and Modern Greek. London, 1969.

³⁸ Études sur la chanson cleftique. Athènes, 1958.

³⁹ Αί ιστορικές αρχαί της δημόσιας νεοελληνικής ποιήσεως. Θεσσαλονίκη, 1954.²

⁴⁰ 'Ελληνικά παραμύθια. 1—2. 'Αθήνα. 1962.

görög irodalomtörténetben pedig E. Kriarasz,⁴¹ M. Manuszakasz,⁴² J. Zorasz,⁴³ J. P. Szavvidisz⁴⁴ és A. Szahinisz⁴⁵ filológiai megalapozottságú kiadásai, monográfiái és tanulmányai, M. Avjerisz,⁴⁶ a Nobel-díjas J. Szeferisz⁴⁷ és a költőként ugyancsak ismert A. Karandonisz⁴⁸ esszéi kínálkoznak a rangsor élére.

Az új hullám irodalomtörténeti a rész kutatások eredményeit messzemenően beépítették a szintézisbe, ez alól a rövid, népszerű formájú magyar nyelvű alkotás sem kivétel, bár jellemzően fogva nem adhat olyan részletes eligazítást a szakembernek és más olvasónak, mint a másik három irodalomtörténet imponáns bibliográfiai apparátusai, amelyek szinte az egész újjörög filológia területét felölelik. Dimarasz 1922-ig, a kisázsiai katasztrófaig kíséri nyomon a fejlődés folyamatát, egy rövid excursussal, a második világháborúig terjed. Politisz épp 1940-ig halad a szisztematikusan tárgyalással, nála napjaink irodalma kerül az excursusba, míg Vitti és Hadzisz 1967-ig, a katonai diktatúráig terjesztette ki a határt. Elvileg sokkal lényegesebb viszont a kezdőpont, az újjörög irodalom kiindulópontjának meghatározása, s ebben mind a négy irodalomtörténet a Vutieridisz és Kambanisz kialakította hagyományt vitte tovább. A sarkalatos kérdés itt Késő-Bizánc népnépvilág irodalmának minősítése. A nyelvi kritériumok szerint ennek a XI. század körül a népi Akritasz-dalokkal kezdődő nagy egységnek már az újjörög irodalom keretei között a helye, még akkor is, ha a vele egyidőben az atticista műnyelven írt alkotások a bizánci irodalomhoz sorolandók. Dimarasz is és Vitti is ennek alapján kezdte itt irodalomtörténetét, Politisz pedig újabb érveléssel erősítette meg az elvi állásfoglalást, amelyhez Hadzisz is csatlakozott, azaz ezt az irodalmat már az újjörög nemzeti irodalom kialakulása felé tett lépésnek tekintette, olyan új jelenségnek, amely lényegében a többi nemzeti irodalommal azonos történeti körülmények között bontakozott ki. Különösen 1204, Bizánc állami egységének első felbomlása után jelentkeznek a görögység nemzeti tudatának nyomai, s kimutathatóak olyan alkotásokban is, amelyek alapvető szellemisége nem tagadja még Bizáncot, sem a középkort. Mindennek dialektikus látásához sokban hozzásegítettek az új irodalomtörténetek, amelyek szakítottak a korábbi lokális (Hesseling) vagy műfaji alapú (Papadimasz) struktúrával, és korszakolásuk főbb pontjait úgy tűzték ki, hogy figyelembe vették a fontos történelmi csomópontokat, a világméretű eszméi, művészeti irányzatokat, illetve a legjelentősebb görög iskolák, mozgalmak fellépését. Így azután egységesen adódott a kezdetek és Bizánc bukása (1453) között 1204, mint egy részkorszak határa, valós határvonal 1669, Kréta eleste, nemcsak az utolsó Égei-tengeri sziget görög kultúrájában jelent cezúrát, de a görög reneszánsz végét is. Dimarasz rendkívül logikusan állította be 1774-et, a görögség számára bizonyos előnyöket jelentő Kücsük-Kajnardzs-i béke évét a görög felvilágosodás virágkora kezdetének is, amelytől egyenes vonalú a fejlődés 1821–1830-ig, a nemzeti függetlenségi harcig. Politisz elfogadta ezt az új cezúrát, és lényegében Vitti is itt kezdi egy új időszak bemutatását. Bizonyos eltérést jelent, hogy Hadzisznál 1669 és 1700 közt a főszövegben légúres tér látszik, valóban kérdés, hogy a görög polgárság megjelenése ennyire köthető-e dátumhoz, és irodalomtörténeti határvonal lehet-e. Csak apró eltérések mutatkoznak 1821 ill. 1830 határdátumként való alkalmazásában, s igazat kell adnunk Hadzisznak, amikor az egységes görög állam megalakulását egy fokkal fontosabb határvonalnak tekinti. S itt egy pillanatra a statisztikának adjuk át a szót. Ha megfigyeljük, hogy a legfontosabb újjörög irodalomtörténetek milyen arányban tárgyalják az önálló államiság kezdete előtti és utáni szakaszt, a következő adatokat kapjuk: Kambanisz 1 : 1, Hesseling 1 : 2, Vutieridisz 2 : 1, Mirambel 1 : 3, Kordatosz 1 : 3, Hadzisz 1 : 2, Politisz 4 : 5, Vitti 3 : 4, Dimarasz 9 : 7. Úgy látszik, a filológiai alapozottságú nagy irodalomtörténetekben az 1 : 1 arányt közelítő megoldás az ideális, a külföldnek szóló tudományos igényű szintézisekben már az újabb kor javára billen a mérleg (teljesen felesleges lenne ugyanis a XVI–XVIII. század megannyi nem szépíró tollforgatójának részletes tárgyalása csak azért, mert korukban munkájuk is beletartozott az irodalom fogalmába), míg a színvonalas népszerű irodalomtörténetekben kb. kétszeresét teszi ki a XIX–XX. század a korábbi korszaknak. Ami a két utóbbi századot illeti, itt 1880 körül esik az első nagyobb határ, a

⁴¹ Βυζαντινά Ιστορικά μυθιστορήματα. 'Αθήνα, 1955. — Διονύσιος Σολωμός. 'Ο. , 1957. Ψυχάκης. — 'Ο. 1959.

⁴² Η κρητική λογοτεχνία κατά την εποχή της Βενετοκρατίας. Θεσσαλονίκη, 1965.

⁴³ 'Επτανησιακά μελετήματα. 1–3. 'Αθήναι, 1959–1966.

⁴⁴ Szövegkiadások: K. Καβάφης Ποιήματα 1–2. 'Αθήνα, 1963; uő.: Αὐτογράφα ποιήματα (1896–1910), uo.: 1968; u. ő. 'Ανέκδοτα ποιήματα (1882–1923), uo.: 1968. — 'Α. Σικελιανού 'Απαντα. 1 5., uo.: 1965. 1968 (folytatódik).

⁴⁵ Νέοι πεζογράφοι. Είκοσι χρόνια νεοελληνικής πεζογραφίας: 1945–1965. 'Αθήνα, 1965 — Πεζογράφοι του καιρού μας, uo., 1967.

⁴⁶ 'Απαντα. 1–3. 'Αθήνα, 1864. — 'Ελληνες λογοτέχνες, uo., 1966.

⁴⁷ Λοκίμεις. 'Αθήνα, 1962.

⁴⁸ Φινσιονωμίες 1–2. 'Αθήνα, 1959–1960. — Εισαγωγή στη νεώτερη ποίηση, uo., 1958.

dimotocista mozgalom megindulásának ideje, az első athéni iskola romantikus túlzásai egyeduralmának végét jelzi (árnyalatnyi eltérés, hogy míg Dimarasz a fanarióta származású költőket elválasztja az első athéni iskolától, a többi három szerző már szervesen azonosnak tekinti ezt a hagyományt). A dimotocista iskolának korszaka lényegében 1922-ig tart, bár bizonyos hatásában ezen is túlmegy. Ezt a költői iskolát elismeréssel vegyes bírálattal jellemzi Dimarasz és Hadzisz, egy fokkal szigorúbban Politisz, és kb. 1900 körül új cezúrázt íktak be Vitti, különbséget érezve az orthodox dimotocisták „deskriptív idillizmusa” és a dekadencia nyilvánvaló jegyeivel induló új nemzedék között (a kiindulás szerint számítja ide Kavafisz mellé, teljes joggal említve egymás mellett, Szikelianoszt, Varnaliszt és Kazandzakiszt). Ugyancsak Vitti az, aki egy fokkal jelentősebbnek tekinti a Kariotakiszt körül csoportosuló „elátkozott” generációt úgy is, mint a nea piiszi nem formai, de tartalmi előzményét, míg Dimarasz és Hadzisz üresnek ítéli őket, s csak részben elismerőbb Politisz állásfoglalása. Valamennyien rendkívüli jelentőségűnek becsülik Kavafisz életművét, és egységesen teljes elismeréssel méltatják a 30-as években jelentkezett új költői irányzatot, a szürrealizmus formai jegyei szerint induló s a nemzetit és az általános emberit magasabb szinten kifejező nea piiszit. Ez a frontáttörés a modernista képalkotási formák és versstruktúrák befogadását, sőt bizonyos értelemben a korszerűség normának való tekintését is jelenti a jelenlegi újjörög irodalomtörténetírásban. Ami azonban az irányzat ideológiai heterogenitását illeti — napjainkhoz közeledve —, a szerzők álláspontja és a méltatások aránya alkotónként igen csak eltér egymástól. Különösen szembevetendő és méltatlan Ritszosz „lepontozása” a három polgári irodalomtörténésznél Seferissszel, Elitisszel szemben, sőt helyenként még a fiatalabb baloldali költőkkel, így Agnasztakisszal szemben is (Vitti, régebben Kordatosznál még Livaditisszal szemben is). Kisebb aránytévésztesnek látszik Embirikosz kimaradása a magyar antológiából. Napjaink görög irodalmának bemutatása szinte mind a négy irodalomtörténetben elnagyolt és nagyon vázlatos. Itt kell megemlíteni néhány egyéb szubjektívista szépséghibát is. Ezek közül persze ideológiai jellegű elfogultság Vitti „„allergiája” az antiklerikális alkotások iránt, a prodromoszi versek kurta tárgyalása. Kazandzakisz *Akinek meg kell halnia* c. regényének meg sem említése a tanú rá, nem ideológiai viszont az író- és költőnköket következetes mellőzése Politisz és nyomában Hadzisz koncepciójában.

A fenti széljegyzetek ellenére mégis a novumokra helyezhetjük a hangsúlyt a négy irodalomtörténet méltatásában, akkor is, ha az árnyalatnyi eltérések talán egy következő irodalomtörténész-gárdának már tisztázandó főkérdésekként fognak jelentkezni. Ezeken túl azonban több olyan sarkalatos problémát látunk, amelyek megoldásáig az új hullám sem tudott eljutni, illetve csak részben közelítette meg ezt. Az egyik ilyen speciálisan görög probléma a nyelvfejlődés és irodalmi kifejezés, mint értékjelző kérdése. Míg a dimotocizmus irodalomtörténészei számára, a népnyelvért folytatott küzdelemben, súlyponti kérdés volt ez, most az új hullám, a népnyelvnek az irodalomban elért teljes győzelme után finomabban és jobban differenciáltan fogalmaz, talán csak Hadzisz hangsúlyozza a nyelvi kritériumot egy fokkal jobban (az első athéni iskola teljes kiiktatása az elemzésből). Maga a dimotocista iskola megítélése a klasszikus példa rá, mennyivel jobban kiemelik az új irodalomtörténetek a korábban egységesnek tekintett irányzat „izmusokkal barázdáltságát”, s az esztétikai kritériumok hogyan foglalják el a korábbi nyelvek helyét (pl. a görög szimbolisták megítélésében), bár az is igaz, hogy egyik irodalomtörténet sem jutott el az európai áramlatok szerinti összefüggő tárgyalásukig. A nyelvi kritérium bizonyos túlzása egyébként még az irodalom területén belül legimmanensebben objektív Dimarasz elemzését is utoléri, pl. Karkavicasznál, s talán Karkavicasz prózájának megítélése épp az a példa, amely a recenziussal kimondhatja: lassan itt volna az ideje már nem aszerint minősíteni, melyik művét írta katharevuszában, melyiket dimotikiben, hanem elsődlegesen, hogy melyik a naturalista, melyik realistább, hol szakít a romantikával, ami ugyan nem kevésbé vezethet hamis sarkításokhoz, mégis megbízhatóbb módszernek látszik. Méltánytalan volna ki nem emelnünk, hogy ezek az irodalomtörténetek mégis előre léptek a korábbi gyakorlathoz viszonyítva, amelyben nem eléggé mérették össze az összehasonlító irodalomtörténet módszerével a görög irodalom alkotásai olyan produktumokkal, amelyek vagy kortársak, vagy azonos irányzathoz tartoznak. Különösen Politisz irodalomtörténete mutat széles nyugat-európai távlatokat, de valamennyitől idegen a nacionalista befelé fordulás. Nincs előrehaladás azonban a Kelet-Európa, a Balkán népei irodalmaihoz való viszonyításban, illetve elmaradt az összehasonlító irodalomtörténeti kutatás ebben a tekintetben (kivételesen a fanarióták románán — görög kapcsolatait), igaz, hogy a görög állami politika szintjén is sok évtizeden át hivatalossá vált sovíniszta tendenciák sem kedveztek az ilyen irányú bűvárkodásoknak. Ami pedig az újjörög irodalom, sőt az újkori görög kultúra bizánci és antik örökségét illeti, ennek elvi megalapozottságú szisztematikusan tárgyalásáig egyik mű sem jutott el, bár érzékelhető a különbség a felfogásban. A kontinuitás gondolatát fokozottabban hangsúlyozza Dimarasz (l. a népköltészet hagyományával kezdő fejezetben), kontinuitás és diszkontinuitás egységét jobban egyensúlyozza Politisz és Vitti, a diszkontinuitásra teszi (Korda-

tosz nyomán is) a hangsúlyt Hadzisz. Ez a kérdés jelenleg még igen vitatott, s túlmenően a nyelvi vagy etnikai egység elvének prioritásán, meggondolandónak tartjuk a régi és az új társadalmi formáció elemei időszakos együttélésének gondolatát kibontani talán nem csak a kulturális síkon, és nem csak középkor és újkor határán, hogy a folyamatosság és megszakított ság egysége a görög nép történetében valóban a megfelelő alapokra kerüljön, és megszűnjék a „keresztény-nemzeti kurzus” propagandaszólamának látszani. Ehhez azonban az irodalom és társadalom kapcsolatának még mélyebb és elvőbb kibontása szükséges, mint amit akár a marxista irodalomtörténetek is eddig elértek. Kordatosz merevebb, dogmatikus beütésű módszerének lényegesen finomabban és nagyobb esztétikai kulturáltsággal, rendszerezettebb koncepcióval jelentkezett Hadzisz összefoglalója, több helyen meggyőzően polemizálva a filológiaiailag szükségszerűen teljesebb irodalomtörténetekkel, így a Dimaraszéval is, pl. az orthodox egyház kulturális szerepét illetően, azt állítva, hogy már Lukaris meggyilkoltatásával egyértelműen a maradás oldalára állt, míg Dimarasz csak másfél évszázaddal később, 1789-től látja ezt a reakciós szerepet. A történelem, mint az osztályok mozgásának felfogása, és az ideologikum viszonylagos önállóságának elve szerint kell mégis továbbgondolni pl. a nagy áramlatok görögországi fáziskéséseit (reneszánsz, felvilágosodás), illetve fáziszonosságát (modernizmus), a szocialista eszmék és modernista irányzatok mélyebb összefüggéseit. És nem kell szégyenkezni, ha a különböző szellemi harcok, kritikai viták magas színvonalú elemzése átvehető az új hullám polgári irodalomtörténeteiből (pl. a dimoticzizmus fellépése előtti évtizedről), legfeljebb a társadalom alapjaihoz való viszonyukat kell jobban megmutatni. A jövő marxista újjörög irodalomtörténetírói számára meggyőződésünk szerint elengedhetetlen mérce az új hullám alkotásainak filológiai igényessége, még akkor is, ha a népszerű formát választják.

tartóan ezt a műfajt, amely, pajzán jellegénél fogva, annyira elütött az ófrancia szerelmi dalok stílusától? Michel Zink nem a középkori latin irodalomban, nem is egy föltételezett középkori népköltészetben keresi a választ ezekre a kérdésekre, hanem az udvari költészet társadalmi háttérét világítja meg.

Ez a líra ugyanis lázadás az egyházi kultúra, az egyházi morál ellen. A költő, ha nem is tudatosan, olyan laikus kultúráért, olyan világi értékrendért száll síkra verseiben, amely független az egyházi erkölctől, és amelybe a szerelem is beletartozik. Az a szerelem, amely a sátán találmánya a középkori gondolkodók szerint. Nemhiába alakult ki ez a szerelmi dialektika épp a délvideken, ahol az egyházi és világi kultúra roppant élesen elkülönült egymástól. A trubadúrok gondolkodásában már semmiféle büntudat nem tapad a szerelem fogalmához, annyira nem, hogy gyakran a Mindenhatótól kérnek segítséget szerelmi ügyeikben.

Északon azonban az udvari szerelem nem őrizte meg ezt a harmóniát. Itt ugyanis még nem vált el egymástól annyira az egyházi és a világi kultúra, és a nemesek is bárdolatlanabbak, mint a déli tartományokban. A trubadúrok szemében az az igazi szerelem, a *fin amors*, amely megfelel az udvari etika normáinak. Az északi trouvère-ek dalaiban viszont az, amely egyúttal a keresztény erkölcs követelményeinek is megfelel. Ez a szerelem tehát egyszerre világi és mélyen vallásos. S ez az ellentmondás, vagyis a vágy és a tőle elválaszthatatlan büntudat közti szüntelen örlődés igen nagy feszültséget teremt az északi lovagok gondolkodásában. Ebben a feszültségben keresi a szerző a *pastourelle* ihletforrását.

Az ófrancia szerelmi dalokban ugyanis — a déli trubadúrköltészettel ellentétben — nincs helye a vágyának, a nyers szexuális vonzalomnak. Márpedig a *pastourelle* csak erről szól. Olyan kalandot mesél el, amely kiragadja a lovagot megszokott környezetéből, s amely elviselhetővé teszi a végeérhetetlen epedések reménytelenségét. Az a *pastourelle* funkciója tehát, hogy formát adjon a tisztá vágyának, amely annál szabadabb minden egyházi és udvari konvenciótól, erkölcsi normától, mert egy lélek nélküli, mélyen megvetett lényhez kapcsolódik. Ezért fontos, hogy a lovag épp pásztorlánnyal találkozzék, aki egy másik világhoz tartozik, s aki éppoly idegen számára, akár nekünk egy marslakó. S ezért nem háborít föl senkit a *pastourelle* „erkölcstelensége”, hiszen mielőtt a lovag kilép a vár kapuján, egyszerűen érvényüket veszítik az udvari és egyházi erkölcs törvényei.

Mindez, persze, csak egyik fonala Michel Zink gondolatmenetének. A szerző ugyanis nemcsak a műfaj társadalmi funkcióját kutatja. Megpróbálja földeríteni a *pastourelle* és a folklór közti összefüggéseket is. Szerinte — ahogyan Pierre Le Gentil is állítja — egyfajta rokonság figyelhető meg a *pastourelle*, valamint a spanyol *serrana* és a vadember középkori mítosza között. A hegyekben élő rút és félelmetes *serranilla* (aki szerelmével üldözi az eltévedt lovagokat) és a titokzatos „erdei lány”, a *silvática* (akit, egy VIII. századi szöveg szerint, tréfás taglejtésekkel utánoztak a májust ünneplő férfiak) alighanem a *pastourelle*-ben szereplő pásztorlány archetipusai. A szerző, látnivaló, félig-meddig Gaston Paris hipotéziséhez kanyarodik vissza, aki a májusdalokban kereste az óprovanszál és ófrancia lírai költészet eredetét. De csak félig-meddig, hiszen a dokumentumok, amelyekre a népi eredet hívei hivatkoznak, így a spanyol *serrana* és az egyetlen okszitán májusdal is, viszonylag későn keletkeztek. Ilyen bizonytalan, ingoványos alapra pedig roppant kockázatos bármiféle elméletet építeni.

Michel Zink is visszariad minden nagyvonalú általánosítástól. Nem ejtik rabul a középkorkutatás délibábjai. S végső soron, tudományos eredményei mellett, ez a józanság vagy — hogy mi is az udvari költészet nyelvén fejezzük ki magunkat — ez a mértéktartás (*mezura*) a másik nagy érdeme megbízható, alapos és élvezetes stílusban megírt monográfiájának.

Adám Péter

„Romantism e” 1971–1974.

A Société des Études Romantiques 1971 óta félévenként megjelenő folyóiratot ad k Párizsban *Romantisme* címen. A társaság célkitűzéseinek megfelelően a folyóirat részt vállal a romantikakutatók összehangolásában, általános, interdiszciplináris kérdések tisztázásában. A francia romantika ütközópont jellegénél fogva privilegizált helyzetet élvez ugyan, de helyet kapnak a német és angol romantika kérdései, az összehasonlító irodalomtörténeti kutatások eredményei, a közép-európai nemzeti irodalmak specifikus problémái is. A folyóirat irodalomcentrikus ugyan, de közül történelmi, képzőművészeti- és zeneesztétikai írásokat is. A tanulmányok, műelemzések mellett külön figyelmet érdemel a kutatást hatékonyan segítő gazdag dokumentációs anyag.

Az 1971-ben megjelent 1–2. szám tartalma, az anyag elrendezése határozott koncepciót tükröz. A legtöbb cikk a romantika értékelésében döntő tényezőt jelentő „megvalósíthatatlan egység” problémáját közelíti meg más és más eszközökkel. Az ideológiai tárgyú tanulmányok

mellett helyet kapnak a műelemzés különböző formái; egyedül a történészek közreműködését hiányolják joggal a szerkesztők. Bár nem a legszerencsésebb formában, de megnyilvánul az a törekvés is, hogy a romantika problémáinak általánosabb megközelítése érdekében bemutassák, hogyan jelennek meg egyes romantikus témák más és más korokban. A romantikus utópiák kapcsán pl. Jean-Yves Pouilloux Rabelais Gargantua-jának híres théme-i epizódját elemzi, kimutatja az utópia ideológiájának ellentmondásosságát, és kiemeli irodalmi megjelentetésének néhány általános vonását.

Német hangok címen nagyobb fejezetbe foglalva öt érdekes tanulmány vezet be a kötetet, közöttük első helyen Lukács György 1907-ből származó írása *Novalis és a romantikus életfilozófia* címen, Lucien Goldmann francia fordításában. Mint ebből a rövid részletből is kitűnik, a Lélek és a formák szerzőjének koncepciója lényeges változásokon ment át a Történelem és osztálytudat megírásáig. A fiatalkori Lukács-műben a társadalmi struktúra nem tölt be meghatározó szerepet a művészetben, esztétika és etika élesen elkülönül egymástól. A Novalis-tanulmány felvázolja a racionalizmus hanyatlását a XVIII. század végi Németországban, a romantikában a fenyegetett emberi értékek megőrzőjét és folytatóját látja.

Ugyanebben a fejezetben *Le Miroir et la Régression* címen érdekes tanulmány olvasható Catherine Backès-Clément tollából. A szerző a romantikát a filozófiai idealizmus egyik formájaként értelmezi; a hegeli és a kierkegaardi mítoszok, valamint a pszichoanalízis kategóriáinak segítségével (regresszió, narcizmus, agresszivitás) határozza meg a romantikus szubjektivitás jellemzőit, vizsgálja a szerelem-halál és a megvalósíthatatlan egység mítoszait, a történelmi és a szubjektív idő konfliktusát, e konfliktus feloldását a romantikus mítoszokban.

A kimondottan irodalmi tanulmányok középpontjában Hugo, Nerval és Stendhal áll. A romantika néhány általános, további elvi tisztázásra váró kérdését veti fel Pierre Albouy cikke: *Hugo, le Je éclaté* (Hugo, a kirobbanó Én). A szerző a romantikus szubjektum vizsgálatát és a probléma újraértékelését javasolja, amikor azt kutatja, hogyan fonódik össze a szubjektivitás és a szintézisre való törekvés Hugo 1831 és 1841 között megjelent köteteiben. A cikk jól példázza, hogyan alkalmazhatók a nyelvi elemzés eszközei az hugói költészet komplexitásának értékelésében.

A groteszk hugói és a karnevál bahtyini értelmezése között von párhuzamot Anne Ubersfeld cikke. A szerző, Hugo drámáinak kiváló ismerője, ezúttal Bahtyin kategóriáinak fényében vizsgálja Hugo drámaelméletét. Az Hugo-tanulmányok sorában figyelem érdemel Anne Nicolas elemzése az Orientales nyitó verséről (*Le feu du ciel*). A rendkívül alapos hangtani, formai, szerkezeti elemzés nem öncélú; a cikk írója a nyelvi-stiláris eszközöket esztétikai-ideológiai funkcióik szempontjából vizsgálja.

Több tanulmány foglalkozik Gérard de Nervalal. Ez annál is érthetőbb, mivel a romantikának nálunk mind ez ideig viszonylag kevésbé ismert alakja valóságos reneszánszát éli Franciaországban. Műveinek elemzéséhez valamennyi kritikai módszer hozzájárul. A marxista kritika igen fontos szerepet tölt be azáltal, hogy „helyére teszi”, azaz történelmi-társadalmi kontextusában vizsgálja ezt a mítoszokkal átszőtt és újabb mitizálásra csábító életművet. Az elvi tisztázás igényével lép fel Françoise Gaillard cikke: *Nerval ou les contradictions du romantisme* (Nerval, avagy a romantika ellentmondásai). A szerző Nerval „esetét” az 1830 után színre lépő romantikus nemzedék, a hatalomból kiszorított értelmiségi réteg problémájaként vizsgálja; Nerval, Nodier, Musset valóság-elutasító művészi magatartását a kiábrándító történelmi helyzetre adott kollektív válaszként értékeli. Nerval Auréliája két fejezetének textuális elemzésével kimutatja, hogy ez a rendhagyó, álmokból, látomásokból felépülő mű egy konkrét történelmi-társadalmi konfliktushelyzet művészi „feloldására” tesz kísérletet. A szóban forgó tanulmány az *Álom és valóság* című nagyobb fejezet élén áll, ezzel mintegy elvi megvilágítást adva két Nerval-szonett elemzésének. Anne Chevalier cikke a Chimères egyik sokat vitatott darabját, azt Artémist veti össze a Filles du Feu Octavie-jával. A tematikai összevetés segítséget nyújt a hermetikus szonettek értelmezéséhez, a szemantikai, szintaktikai, ritmikai elemzés eszköz a nervali vízió megragadásában. Pierre Malandain Myrtho-lemzése matematikai pontossággal leírt ritmusképletek elemzéséből kiindulva azt vizsgálja, hogyan olvad egységes rendszerré Nerval szubjektív élményanyaga és költői nyelve.

A Stendhallal foglalkozó két cikk mind módszerben, mind tartalmilag kevés meglepetést tartogat. Jean-Marie Gleize tanulmánya a stendhali szöveg néhány formai sajátosságát vizsgálja, sokszor öncélúan alkalmazott képletekkel ködösítve a mondanivalót. A közölt cikk, amely egy nagyobb tanulmány kiragadott fejezete, ebben a formában nem ad hű képet az egész eredetiségről, módszereinek újszerűségéről. Irodalomtörténeti kuriózum jellege, valamint a stendhali mű gazdag társadalmi hátterének megvilágítása miatt említést érdemel Pierre-Georges Cástex tanulmánya, amelyben a Vörös és Fekete két epizódfiguráját (Sainclair-t és Chavlet-t) Lamar-tine-nal, ill. Talleyrand-nal azonosítja a szerző.

Külön fejezetet alkotnak a Michelet-vel és a romantikus utópiákkal foglalkozó cikkek. Az előbbi témakörből kiemelkedik Paul Viallaneix írása a hős michelet-i értelmezéséről, az

utóbbiból elsősorban Pierre Barbéris tanulmánya tűnik ki. Barbéris az utópiák születésének történelmi hátterét kutatva az utópisztikus világ irodalmi ábrázolásának törvényszerűségeit vizsgálja Molière-től Rousseau-n és Chateaubriand-on át Balzacig.

Az 1–2. szám dokumentációs anyaga jól tükrözi azt a törekvést, hogy a folyóirat hatatos segítséget és ösztönzést nyújtson a kutatás számára. Christian Croisille gondosan összeállított Lamartine-dossziéja ismerteti a költő műveinek kiadásait 1820-tól a legutóbbiakig. Röviden jellemzi a kritikai kiadásokat, részletes tájékoztatást ad a Lamartine-kéziratokról, bibliográfiákról, egyéb dokumentációs anyagokról, majd áttekintést nyújt a Lamartine-irodalomról, felhívja a figyelmet azokra a területekre, amelyek további kutatásra ösztönöznek. Alfred Fierro ismerteti azokat a francia irodalmi vonatkozású kéziratokat, amelyek 1958 és 1968 között kerültek a Bibliothèque Nationale tulajdonába. Végül tájékoztatást kap az olvasó a francia romantikakutatás főbb központjairól.

A határozott koncepcióval felépített induló szám után némi csalódást kelt az olvasóban a 3. szám (1972 április), amelyre a változatosság jellemző ugyan, de tartalmilag, színvonalban messze elmarad az előzőtől. Két esztétikai tárgyú cikkre hívnánk fel a figyelmet. Michel Crouzet *Stendhal et les signes* (Stendhal és a jelek) c. tanulmánya Stendhal regényelméletét helyezi el az író általános esztétikájában; azt kutatja, milyen kapcsolatban áll Stendhálnál az esztétikai reflexió és a regényírás. Stendhal szerint az esztétikai élményben az emóció dominál; az élmény koherens jelrendszer, amelyen belül a jelek nem különíthetők el egymástól. A műalkotás jelentése nem ragadható meg kizárólag a „signifiant” és a „signifié” kapcsolatában; emóciók nélkül nem jöhet létre művészi élmény. A zenei élmény túlmutat ugyan a jelek birodalmán, de kifejezhetetlensége folytán záskuta is egyben. Stendhálnál a regényírás túllépést jelent az álmodozás passzivitásán, kísérlet logos és pathos, logikai és zenei nyelv egyesítésére.

A másik figyelemre méltó írás Jean Gaudon tanulmánya *Stylistique et esthétique de la démesure; William Shakespeare* (A szertelenség stilisztikája és esztétikája „William Shakespeare”) címen. A szerző bemutatja a szertelenség, a nagyítás, a hiperbola szerepét Hugo poétikájában, a halmozás és a metafora jelentőségét „makrologikus” retorikájában.

A 3. számban Marin Bucur rövid áttekintést ad a román romantikus irodalomról. Igen gazdag a szám dokumentációs anyaga. Raphael Molho a Sainte-Beuve kutatások jelenét és jövőjét kérdőjelezi meg, amikor felhívja a figyelmet a szövegkiadások elégtelenségére, a kiadatlan szövegek nagy számára. Ez a szám közli a preromantika, a romantika és a XIX. század egyes szerzőiről megjelenő periodikus kiadványok jegyzékét francia, angol-amerikai és német nyelvterületen, ismerteti a párizsi École Normale Supérieure-on működő Heine-kutatócsoport munkáját, közli a Société des Études Romantiques tagjainak névsorát.

A folyóirat további számait egy-egy romantikus témának, ill. szerzőnek szentelték. A 4. szám (1972 szeptember) az utazás és az alkotás kapcsolatával foglalkozik. A szubjektív hangvételű bevezető esszé írója Michel Butor azt vizsgálja, hogyan hatnak a XX. századi nagy utazások, helyváltoztatások az irodalmi alkotásmódra. A számban közzétett tanulmányok bemutatják, milyen szerepet játszik az utazás a romantikus szerzők belső világának alakításában, milyen elemekkel gazdagítják műveiket. Két cikk emelkedik ki a nem túlságosan gazdag anyagból: Simone Vierre írása, *Le voyage initiatique* (A beavatkozó utazás), amelyben a szerző az utazás és miszticizmus iránti vonzódás kapcsolatát vizsgálja főként Nerval műveiben. Gérald Schaeffer cikke, *Georges Sand voyageuse* (Az utazó Georges Sand), az utazás és az önéletrajzírás összefüggéseit mutatja be.

A dokumentációs anyag ezúttal is érdekes: Pierre Georgel bibliográfiát közöl a romantikus képzőművészetekkel foglalkozó, 1970–71-ben megjelent cikkekről, Ross Chambers ismerteti az Ausztráliában folytatott romantikakutatásokat.

Két, viszonylag gyengébb szám után kellemes meglepetést jelent a rendkívül gazdag és eredeti 5. szám (1973 március), amelynek témája a romantika harmónia-elmélete. Frank Paul Bowman bevezetője felvázolja a szerkesztők azon törekvését, hogy a francia romantikát elméleti vitákban gazdag, szintézisre törekvő, termékeny irányzatként mutassák be, szembeállva azzal a hamis felfogással, amely egyoldalúan az emocionális vonásokat hangsúlyozza az intellektualitás rovására. A számban közzétett tanulmányok bemutatják, hogyan jelentkezik a harmónia problémája a legkülönbözőbb, de egymással szoros összefüggésben álló területeken. Az 1789-től 1848-ig terjedő időszakban az ideológiai viták középpontjában álló harmónia fogalma egész világnézetet, életszemléletet takar; kifejezi a szociális megújulásra, új társadalmi harmóniára való törekvést, a vallás és a természet harmóniájának keresését, a szép és a hasznos szintézisének igényét. A harmónia-elmélet elmélyült vizsgálata, a szellemi élet különböző területei közötti összefüggések kutatása — sokszor kevésbé ismert, de a romantika szempontjából figyelemre méltó szerzők írásain keresztül — nagyban hozzájárul egy ideológiailag helyes romantika-kép kialakításához, amely a romantika lényeges vonásaként az elveszett egység újratерemtésére irányuló törekvést állítja a középpontba.

Brian Juden cikke a romantikus esztétika harmónia-elméletét vizsgálja. A szerző, a

romantika eszmei alapjainak kiváló ismerője, bemutatja a harmónia-elmélet fejlődését a romantikában és továbbélését a szimbolizmusban. Az esztétikai elmélet ideológiai háttereként felvázolja, hogyan nyilvánul meg a szintézisre való törekvés, a kozmikus rend orfikus víziója, a művészi alkotás rendszeremtől erejébe vetett hit Court de Gébelin, Dupuis, Fabre d'Olivet és Ballanche műveiben. A szerző a romantikus esztétikának azt a vonalát állítja a vizsgálódás középpontjába, amely később szerves folytatásra talál a szimbolista esztétikában: azt a Nodier-nél, Senancournál, Thorénál jelentkező felfogást, amely szerint a harmónia a különböző érzéki „üzenetek” szintéziséből fakad. A cikk legérdekesebb részében a szerző azt mutatja be, milyen fontos szerepet játszik a szimbólum kategóriája a romantikus esztétikában, amelynek egyik sarkalatos problémája, hogyan egyeztethető össze a szép, az abszolút, a végtelen ideálja a materiális kifejező eszközök véges voltával. A tartalom és forma közötti feszültség feloldásának egyik eszköze a szimbólum, amely 1825 óta megtalálható a romantikusok esztétikai írásaiban.

Figyelmet érdemel David Kelley nagyobb lélegzetű tanulmánya: *L'Art: harmonie du beau et de l'utile* (A művészet: a szép és a hasznos harmóniája). A szerző rendkívül gazdag anyagra támaszkodva mutatja be a „l'art pour l'art” és az elkötelezett „l'art pour l'homme” ideológiai összecsapását a júliusi forradalmat követő időszakban. Alapos áttekintést nyer az olvasó az utóbbi irányzat kevésbé ismert képviselőinek, Charles Blanc, Théophile Thoré és Laverdant kritikusoknak a művészet társadalmi szerepéről vallott nézeteiről.

A keresztény vallás harmóniájával kapcsolatos elméleteket elemzi Frank Paul Bowman tanulmánya. A cikk egyik érdekes fejezetében a szerző az utópista szocializmus (Fourier) és a korabeli keresztény filozófia közötti hasonlóságokat emeli ki.

A szerkesztők célkitűzése minél teljesebb általános kép kialakítása. Így helyet kap egy, a romantika korának természetfilozófiájával, biológiai koncepcióival foglalkozó cikk is (Claude Mouchard: *Les harmonies magnétiques*, A mágneses harmóniák), valamint egy nagyobb terjedelmű írás Eveline Andriani tollából a nyelv és a zenei nyelv kapcsolatáról. A dokumentációs anyag a vallás- és történelemfilozófus Edgar Quinet-re hívja fel a figyelmet, akinek munkássága napjainkban alig ismert, noha szorosan összefügg a romantika történetével.

A 6. szám (1973) a különböző romantikus költői attitűdöket vizsgálja, többnyire a tematikus kritika módszereivel. Két cikk Nervallal foglalkozik (Shoshana Felman, Pierre Malandain). Jean-Bellemin-Noël a fantasztikum problémáját elemzi Nodier Onuphrius c. novellájában, Mary-Ellen Birkett a lamartine-i táj jellegzetes vonásait kívánja meghatározni, Per Nykrog a Három mese helyét kutatja Flaubert tematikai rendszerének fejlődésében. A cikkek sorában kiemelkedik Victor Brombert Baudelaire-elemzése (Spleen LXXV); a szerző a baudelaire-i és a flaubert-i deperszonalizáció között von párhuzamot, kidomborítva a két alkotó esztétikájának modern vonásait.

Az 1974-ben kiadott 7. szám *Byron-különszám*. Pierre Vitoux előjáróban felvázolja a Byron-kritika múltját és jelenét. Robert Escarpit, a nálunk is jól ismert irodalomszociológus a politikus Byron portréját rajzolja meg *Byron, figure politique* (Byron politikai személyiség) c. cikkében. Escarpit bemutatja, hogyan hatott Byron politikai magatartása Franciaországban a polgári renddel szembeforduló 1830–1848-as romantikus nemzedékre, majd arra keres választ miért csak a romantikus lázadás pátoszát látja Byronban az 1850-es nemzedék. A költő portréját érdekesen egészítik ki politikai beszédei, a személyes vallomásaiból kibontakozó Napóleon-kép, amelyben a forradalmár és a liberális polgár gondolatai ötvöződnek.

Az egyes Byron-művekkel foglalkozó írások közül elméleti megalapozottsága és általános esztétikai tanulságai miatt kiemelkedik Richard R. Pemberton tanulmánya: *Ironie et tragédie, le Sardanapale de Byron*. Byron történelmi tragédiájának elemzését Pemberton összekapcsolja a romantikus dráma általános esztétikai problémáinak vizsgálatával. Elemzi a romantika apokaliptikus, ironikus és tragikus vízióját, részletesen tárgyalja a romantikus irónia problémáit.

A Don Juannal foglalkozó cikkek (Laffay, Bergerolle) a pszichoanalízis módszerével dolgoznak. Monique Brosse tanulmánya J.-P. Richard tematikus módszerét követve a tengerimotívum szerepét emeli ki Byron műveiben. Byron hatása a francia irodalomra tág teret nyújt a komparatistika számára. A már említett Escarpit-tanulmányon kívül ebbe a kategóriába tartozik Michel Pierssens írása, amely Lautréamont-nál mutatja ki a byroni örökséget, szövetszerű egybevetések, formai azonosságok és a retorikai eszközök hasonlósága alapján. Marianne Germakian azt vizsgálja, hogyan vélekedett Byronról Delécluze és köre (Stendhal, Mérimée): a negatív értékelés fényt vet a byroni attitűd és a francia romantika intellektuális, racionalista szárnya közötti különbségekre. A tanulmányokat Byron megzenésített műveinek bibliográfiája egészíti ki.

Értekes segítséget nyújt a kutatóknak a szám dokumentációs anyaga, amely áttekintést nyújt a Nancyban működő Centre de Recherche pour un Trésor de la Langue Française (T. L. F.) kutatási eredményeiről. A kutatóközpont dokumentációs anyaga megkönnyíti az irodalmi művek lexikológiai szemantikai vizsgálatát, segítséget nyújt egyes szerzők és művek

szókinccsének tanulmányozásában. A folyóirat tárgykörébe tartozó, számítógépes eljárással feldolgozott szövegekről bibliográfiát kap az olvasó.

A Romantisme 8. számát mindenekelőtt a tematikai változatosság jellemzi. A bevezető tanulmány, Michel Crouzet: *Mademoiselle Maupin ou l'Eros romantique* (M. M., avagy a romantikus Erősz), tartalmi gazdagságával, értékes alkotáspszichológiai megállapításaival hívja fel az olvasó figyelmét. Crouzet azt vizsgálja, hogyan merül fel Gautier-nál a hasznosság-elv és az erotizált szépség konfliktusa, majd bemutatja az androgén-mítosz és a spontán alkotás elmélete közötti kapcsolatot Gautier regényében.

A cikkek közül említést érdemel még Nelly Viallaneix írása, amely Kierkegaard filozófiájának romantikus vonásait vizsgálja: kevésbé ismert szövegek alapján bemutatja, hogyan hatott Kierkegaardra a német romantika.

A 8. szám rendkívül gazdag dokumentációs anyagot közöl a Baudelaire-kiadásokról és kritikai irodalomról Claude Pichois összeállításában. Edgar Knecht a bolygózsídó-mítosz irodalmi sorsáról ad áttekintést 1660-tól 1844-ig.

Az 1975-ös számok előreláthatólag Michelet-különszámok lesznek.

Egervári Anna

Szovjet romanisztikai kutatások

A hatvanas évek elején a Szovjet Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézetének Romanisztikai Osztályán összehasonlító és összevető (kontrasztív) romanisztikai kutatások indultak, amelyek a mai újlatin nyelvek közös, valamint egymástól eltérő, sajátos vonásainak a vizsgálatát tűzték ki célul. Az újlatin nyelvek fonológiai, morfológiai és szintaktikai rendszerének az ilyen jellegű leírása sok tekintetben újnak számít, és számos olyan figyelemre méltó megállapítást hozott, amelyek bizonyos vitás kérdéseket, pl. az újlatin nyelvek osztályozásának a kérdését, új megvilágításba helyeznek. Ismertetésünkben a *Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков* c. sorozat bemutatásával ezeknek a vizsgálatoknak az eredményeire szeretnénk felhívni a figyelmet.

Az említett kutatásokhoz szorosan kapcsolódott az az 1964-ben Leningrádban megrendezett konferencia, amely a román nyelvek összehasonlító és kontrasztív vizsgálatának módszereivel foglalkozott.¹ A tanácskozás anyagának egy része — 35 cikk — könyv formájában is megjelent.²

A *Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков* c. sorozatban eddig hat tanulmánykötet látott napvilágot: M. C. Гурычева és Н. А. Катагощина a mai francia és az újprovenszál nyelv,³ M. C. Гурычева az olasz és a szárd nyelv,⁴ Н. А. Катагощина és Е. М. Вольф a (spanyolországi) spanyol és a (portugáliai) portugál nyelv⁵ hangrendszerét, alaktani és mondattani rendszerét vetette össze egymással. A román (rumén) nyelv sajátos vonásaival Л. И. Лухт foglalkozott külön tanulmányában.⁶ Eredetileg a sorozat zárókötetének szánták a mai francia, provenszál, spanyol, portugál, katalán, olasz, szárd, réto-

¹ «Координационное совещание по сравнительному и типологическому изучению романских языков», Ленинград, 23—27. июня 1964. г.

² Методы сравнительно-сопоставительного изучения современных романских языков, Изд. «Наука», Москва 1966, 381. A fenti sorozat monográfiáinak a szerzőitől a következő cikkek jelentek meg: Е. М. Вольф, К методике сопоставительного анализа морфологии (на материале испанского и португальского языков, 55—64, М. С. Гурычева, К вопросу о сравнительно-типологическом изучении романских языков, 65—78, Н. А. Катагощина, Некоторые спорные вопросы испанской фонологии (К вопросу о методах фонологического исследования), 88—99, Л. И. Лухт, О морфофонических чередованиях в румынском языке, 200—207, М. А. Бородина, О сравнительном развитии французской и немецкой диалектографии, 366—375.

³ М. С. Гурычева, Н. А. Катагощина, Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. Галло-романская подгруппа, Изд. «Наука», Москва 1964, 205.

⁴ М. С. Гурычева, Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. Итало-романская подгруппа. Изд. «Наука», Москва 1966, 175.

⁵ Н. А. Катагощина, Е. М. Вольф, Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. Иберо-романская подгруппа. Изд. «Наука», Москва 1968, 253.

⁶ Л. И. Лухт, Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. Румынский язык. Изд. «Наука», Москва 1970, 215.

román és román nyelv közös strukturális vonásait bemutató kötetet,⁷ amelyben az említett nyelvek fonológiájáról szóló részt H. A. Катагощина, a morfológia kérdéseivel foglalkozó részt E. M. Вольф (Névszók) és Л. И. Лухт (Ige) írta, a mondattani összevetés szerzője pedig az időközben elhunyt М. С. Гурычева volt. A sorozat ezzel az összegzéssel mégsem zárult le: М. А. Бородина külön monográfiát szentelt a rétoromán nyelv egyik nyelvjárásának.⁸ Ennek a kötetnek az előszavában azt olvashatjuk, hogy a továbbiakban még egy, a katalán nyelvvel foglalkozó tanulmány jelenik meg.⁹ Itt jegyezzük meg, hogy a korábbiakban még két olyan kiadvány látott napvilágot a tárgyalt sorozaton kívül, amely témája szerint szorosan kapcsolódik az előbbi tanulmányokhoz. М. А. Бородина külön monográfiában mutatta be a mai svájci rétoromán irodalmi nyelvet,¹⁰ H. A. Катагощина pedig az Ibériai-félsziget román nyelveinek, a mai portugál, katalán és spanyol nyelv fonológiai rendszerének a sajátosságait mutatta be önálló kötetben.¹¹

A jelen ismertetés keretei nem teszik lehetővé a felsorolt könyvek bemutatását, az újlatin nyelvcsalád egyes csoportjain belül elvégzett összevetés eredményeinek a tárgyalását. Csupán arra vállalkozhatunk, hogy röviden összefoglaljuk a mai román nyelvek közös strukturális vonásait vizsgáló rendkívül alapos elemzés legfontosabb megállapításait, s ezen belül is főleg az újlatin nyelvek osztályozásával kapcsolatos kérdésekre összpontosítjuk a figyelmünket.

A *Проблема структурной общности* c. kötet szerzői azt vizsgálták, hogy lehet-e, és ha igen, milyen mértékben lehet a mai román nyelvek fonológiai, alaktani és mondattani rendszerének közös modelljéről beszélni. A szerzők véleménye szerint ennek a kérdésnek az eldöntéséhez feltétlenül alapos összehasonlító és kontrasztív vizsgálatokra van szükség, amelyet az egyes fejezetekben el is végeztek.

H. A. Катагощина hét újlatin nyelv fonológiai rendszerének a részletes vizsgálata és összevetése¹² alapján arra a következtetésre jutott, hogy nem állíthatjuk, hogy ezeknek a rendszereknek az alapját egy, különféleképpen megvalósuló, „közös modell” képezi, még az ezekben a nyelvekben meglevő közös fonémák funkciója is sok esetben rendkívül eltérő. Ennek ellenére a vizsgált mai román nyelvek java részében megfigyelhetők bizonyos, különböző mértékben érvényesülő közös tendenciák, mint pl. a hangsúlytalan magánhangzók redukciója, a magánhangzók nazalizációja stb. Érdemes megjegyezni, hogy a földrajzi közelség nem befolyásolja ezeknek a tendenciáknak a megvalósulását: pl. a magánhangzók nazalizációja, amely igen jellemző jelenség a portugálban, de bizonyos mértékben a spanyolban és a provenzálban is megfigyelhető, egyáltalán nincs meg a katalánban, érvényesül viszont a román nyelvben.

Hiányoljuk, hogy ebben a fejezetben nem esett szó a hangsúly szerepéről, amely pl. a spanyolban nemcsak az ige egyes formáinak, hanem bizonyos szófajoknak a megkülönböztetésére is szolgálhat (vö.: termino : terminó : término).

A kilenc mai újlatin nyelv morfológiai rendszerének szentelt fejezet szerzői részletesen megvizsgálják a) a főnév és a melléknév, b) a névmás, valamint c) az ige nyelvtani kategóriáit és azok funkcionálását. A fejezet szerzőinek véleménye szerint a számos eltérés, sajátosság ellenére, az egyes nyelvek — különféleképpen — egy közös morfológiai modellt valósítanak meg. Ezek a különféleképpen megvalósuló jegyek az eddigi felosztásoktól eltérően differenciálják a mai román nyelveket. A főnevek és a mellénevek struktúrája szerint pl. négy csoportot lehet megkülönböztetni: a legsajátosabb a román nyelv, amely a „legsintetikusabb” — a hátravetett határozott „névelő” benne a névszóval egy szót alkot. Ezzel szemben áll a rendkívül analitikus francia nyelv, amely a nemet és a számot a névelő segítségével fejezi ki. A további két csoportot az olasz, illetve az összes többi nyelv képezi, ezek között számos közös vonás található.

A román nyelvek személyes-, birtokos- és mutatónévmás-rendszere szintén viszonylagos egységet mutat. A közös modell megvalósításában bizonyos sajátos vonásokkal rendelkezik a

⁷ H. A. Катагощина, Е. М. Вольф, Л. И. Лухт, М. С. Гурычева, Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. Проблема структурной общности. Изд. «Наука», Москва 1972, 408.

⁸ М. А. Бородина, Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков. Ретороманская подгруппа (Энгандинские варианты). Изд. «Наука», Ленинград 1973, 122.

⁹ Op. cit.

¹⁰ М. А. Бородина, Современный литературный ретороманский язык Швейцарии (сурсельвский и верхнеэнгандинский варианты). Изд. «Наука», Москва-Ленинград 1969.

¹¹ H. A. Катагощина, Особенности фонологической системы современных иберо-романских языков (португальского, каталанского и испанского). Изд. «Наука», Москва 1970, 155.

¹² A szárd és a rétoromán nyelv fonológiai rendszerének a bemutatása hiányzik.

román nyelv, amelyben a névmások rendszere igen erősen kötődik a névszórendszer sajátosságaihoz, valamint a francia nyelv, amelyben az eltérő vonások az igeragozás jellegéből erednek (a személyes névmás használata kötelező az igealak mellett).

Az igerendszer a mai román nyelvekben rendkívül fejlett és igen messze eltávolodott az alapnyelv, a latin igerendszerétől. Az alapvető nyelvtani kategóriák a különböző újlatin nyelvekben hasonló eszközök segítségével valósulnak meg. A legnagyobb eltérés a személy és a szám kifejezésében figyelhető meg. Ezek megkülönböztetése a legkövetkezetesebben a spanyol, a portugál és a katalán nyelv igerendszerében valósul meg, legkevésbé következetesen pedig a francia nyelvben. A nyelvtani kategóriák kifejezésének módja szempontjából a „leganalitikusabb” a szárd, majd pedig a rétoromán és a román nyelv. A „legsztétikusabb” pedig a spanyol és a portugál nyelv igerendszere. Egyébként a meglevő sajátosságok ellenére a spanyol, a portugál és a katalán nyelv igerendszere mutatja a legtöbb közös, a többi újlatin nyelv igerendszerétől eltérő vonást.

A kötet legkevésbé kidolgozott fejezete a mai román nyelvek mondattani rendszerének közös vonásairól szóló befejező rész, amely a szerzőnő, M. C. Гурывчева halála miatt némileg vázlatos maradt. A szerzőnő hangsúlyozza, hogy a mondattani rendszer területén a közös vonások nem jelentkeznek olyan világosan, mint a morfológia területén, de számos jelenség esetében, pl. a főnévi igenév mondattana, az igeenes szerkezetek produktivitása stb. területén, jól megfigyelhetők.

Befejezésül M. C. Гурывчева még egyszer rámutat arra, hogy az összehasonlító és kontrasztív leírás sokban hozzá tud járulni a mai újlatin nyelvek osztályozásának az elvégzéséhez, mivel lehetővé teszi az egyes nyelvek rendszerében bekövetkezett változások észlelését. A történeti vizsgálatokból kiinduló összehasonlító leírás pl. a francia és a provenszál nyelv morfológiai rendszerében régebben megtalálható számos közös vonás alapján sorolta ezt a két nyelvet egy csoportba. A két nyelv fejlődése során azonban — a szerzőnő szerint különösen a XIX. századtól — a két nyelv morfológiai rendszere, mindenekelőtt az igealakok struktúrája terén jelentősen eltávolodott egymástól és a provenszál az Ibériai-félsziget újlatin nyelveihez került közel ebből a szempontból.

M. C. Гурывчева véleménye szerint az összehasonlító és kontrasztív jellegű vizsgálatok hozzásegítenek a katalán, a rétoromán és a szárd nyelv újlatin nyelvcsaládon belüli helyének a pontosabb meghatározásához is. Az ilyen jellegű kérdések eldöntésében az első helyen a morfológiai rendszer hasonlóságának a kérdése áll, ezt követi a mondattani rendszer jellegének a kérdése. A fonetikai rendszer hasonlósága vagy eltérő vonásai nem mindig döntő jellegűek — például a morfológiai rendszerében nagy vonásokban megegyező olasz és szárd nyelv fonológiai rendszere igen eltér egymástól.

A *Проблема структурной общности* c. kötet, a sorozat többi monográfiájához hasonlóan, vizsgálatait, az egyes nyelvi jelenségek összevetését rendkívül alaposan, számos példával és összefoglaló táblázattal illusztrálja. A *Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков* c. sorozat, a Szovjet Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézetében folytatott összehasonlító és kontrasztív romanisztikai kutatások eredményei igen jelentősek, mivel nemcsak az adott problémakörrel kapcsolatos ismereteket összegezik és rendszerezik, hanem azt számos vonatkozásban új vonásokkal, gondolatokkal is gazdagítják.

Morvay Károly

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

<i>Ласло Мезеи</i> : К понятию прекрасного до Ренессанса	351
<i>Тибор Кланицаи</i> : Философия красоты и любви неоплатонизма в литературе Ренессанса	362
<i>Имре Бан</i> : Имитация как эстетическая категория ренессансного аристотелизма	374
<i>Иштван Боржак</i> : Роль художественного кредо Горация в теории литературы Ренессанса	387
<i>Жигмондне Риток</i> : Марсилио Фичино о целебной силе музыки	400
<i>Ласло Мерени</i> : Гуманистические элегия и эпиграмма в современной теории	404
<i>Вильмош Дениш</i> : Имитация природы и наслаждение	410

Сообщения

<i>Яак Пальдмае</i> : Системы эстонского стихосложения	424
<i>Анджей Сиерошевски</i> : Развитие польского и венгерского исторического романа в эпоху романтизма	428
<i>Габор Кемень</i> : Двойники и автопортреты в прозе Круды	434

Обозрение

<i>Калман Сабо</i> : Новая волна в новогреческой истории литературы	444
<i>Michel Zink</i> : La Pastourelle (Poésie et folklore au moyen âge) (<i>Петер Адам</i>)	449
„Romantisme” 1971—1974 (<i>Анна Эгервари</i>)	450
<i>Карой Морваи</i> : Советские романистические исследования	454

SOMMAIRE

É t u d e s

<i>László Mezey</i> : A la notion du beau d'avant la Renaissance.....	3
<i>Tibor Klaniczay</i> : La philosophie de la beauté et de l'amour du néoplatonisme dans la littérature de la Renaissance.....	3
<i>Imre Bán</i> : L'imitation comme catégorie esthétique de l'aristotélisme renaissance.....	3 ^e
<i>István Borzsák</i> : Le rôle de l'Art poétique horatien dans la théorie littéraire de la Renaissance	3 ^e
<i>Mme Zsigmond Ritoók</i> : Marsile Ficin sur le pouvoir guérissant de la musique.....	41
<u>László Merényi</u> : L'élégie et l'épigramme humanistes d'après la théorie contemporaine	40
<i>Vilmos Gyenis</i> : L'imitation de la nature et la délectation.....	41

C o m m u n i c a t i o n s

<i>Jaak Põldmäe</i> : Les systèmes de la versification estonienne	42
<i>Andrzej Sieroszewski</i> : L'évolution du roman historique polonais et hongrois à l'époque du Romantisme	42
<i>Gábor Kemény</i> : Alter ego et autoportraits dans la prose de Krúdy	43

R e v u e

<i>Kálmán Szabó</i> : Nouvelle vague dans l'histoire de la littérature néogrecque.....	44
Michel Zink: La Pastourelle (Poésie et folklore au moyen âge) (<i>Péter Ádám</i>).....	44
„Romantisme” 1971—1974. (<i>Anna Egervári</i>)	45
<i>Károly Morvay</i> : Recherches romanistiques en U.R.S.S.	45

TARTALOM

Tanulmányok

<i>Mezey László</i> : A reneszánsz előtti szép-fogalomhoz	351
<i>Klanciczay Tibor</i> : A neoplatonizmus szépség- és szerelemfilozófiája a reneszánsz irodalomban	362
<i>Bán Imre</i> : Az imitatio mint a reneszánsz arisztotelizmus esztétikai kategóriája	374
<i>Borzsák István</i> : A horatiusi <i>Ars poetica</i> szerepe a reneszánsz irodalomelméletben	387
<i>Ritoók Zsigmondné</i> : Marsilio Ficino a zene gyógyító hatalmáról	400
Merényi László : A humanista elégia és epigramma az egykorú elmélet tükrében	404
<i>Gyenis Vilmos</i> : A természet imitációja és a gyönyörködtetés	410

Közlemények

<i>Jaak Põldmäe</i> : Az észt verselés rendszerei	424
<i>Andrzej Sieroszewski</i> : A lengyel és a magyar történelmi regény fejlődése a romantika korában	428
<i>Kemény Gábor</i> : Alakmások és önarcképek Krúdy prózájában	434

Szemle

<i>Szabó Kálmán</i> : Új hullám az újjörög irodalomtörténetírásban	444
<i>Michel Zink</i> : La Pastourelle (Poésie et folklore au moyen âge) (<i>Ádám Péter</i>)	449
„Romantisme” 1971–1974. (<i>Egervári Anna</i>)	450
<i>Morvay Károly</i> : Szovjet romantisztikai kutatások	454

Ára: 14,- Ft

Előfizetési ára egy évre: 44,- Ft

INDEX: 25.287
